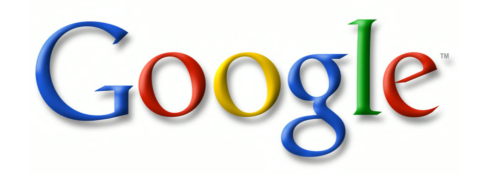



LES LIVRES SONT NOS MEILLEURS AMIS
H.P.THIEME



L'ART DE BIEN DIRE


FROM THE LIBRARY OF
HUGO PAUL THIEME
PROFESSOR OF FRENCH
1914 — 1940
HIS GIFT TO
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'ART DE BIEN DIRE

DU MÊME AUTEUR

Principes de Diction. 1 vol. in-18 . . . . . . 2 fr.

Diseurs et Comédiens (Suite à l'*Art de bien dire*). 1 vol. in-18. . . . . 3 fr.

L'ART
DE
BIEN DIRE

(PRINCIPES ET APPLICATIONS)

PAR

H. DUPONT-VERNON

(De la Comédie-Française)

LICENCIÉ EN DROIT, OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
PROFESSEUR AGRÉGÉ AU CONSERVATOIRE

SIXIÈME ÉDITION



PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*

1895

A LA MÉMOIRE

DE

MON CHER ET VÉNÉRÉ MAITRE

REGNIER

AVANT-PROPOS

En prenant la résolution de faire imprimer mes premières études sur l'art de bien dire, je ne m'étais d'abord proposé qu'un but : les offrir à mes élèves, et perpétuer ainsi dans leur souvenir les idées générales qui dirigent mon enseignement.

Plus tard, encouragé par des témoignages dont il ne m'était possible de mettre en doute ni la compétence ni la sincérité, j'ai été amené à les publier, dans la seule pensée et avec l'unique désir qu'elles pussent contribuer à répandre le goût d'un art délaissé jadis, cultivé aujourd'hui avec plus de faveur, mais sans

beaucoup de méthode, et destiné à devenir, avant peu d'années, le complément nécessaire de toute éducation sérieuse.

La publication s'est donc faite, et le succès a dépassé mes espérances : la presse et le public ont daigné accueillir ces travaux trop incomplets avec une bienveillante faveur. — Mais cette faveur même m'imposait un devoir, celui de développer de nombreux exposés trop sommaires, de combler de regrettables lacunes en éclairant les préceptes par des exemples choisis avec soin, d'entrer dans tous les détails qui touchent aux procédés techniques, et enfin, une fois les principes posés, de tirer toutes les conséquences qui en découlent : ce devoir, j'essaye de le remplir aujourd'hui en publiant ce volume.

Je suis heureux, avant de terminer, d'adresser les remerciements les plus sincères aux critiques autorisés qui, dans la presse, ont bien voulu signaler et approuver mes premiers essais. Sur certains points, des réserves avaient été faites par plusieurs d'entre eux; ils verraient, s'ils prenaient la peine de lire cette

nouvelle étude, que j'en ai tenu sérieusement compte.

Un dernier mot :

On demande de tous côtés un livre pédagogique qui, à lui seul, suffirait pour apprendre à bien dire. Ce traité n'est pas fait, et j'ai peine à croire qu'il puisse jamais l'être.

Quels hommes auraient été plus capables de l'écrire qu'un Samson ou qu'un Regnier, par exemple? Si ces maîtres éminents n'ont pas entrepris une pareille tâche, c'est qu'ils l'ont jugée impossible, c'est qu'ils savaient, mieux que personne, qu'il y a, dans l'étude de l'art de bien dire, des parties essentielles qui relèvent exclusivement de l'enseignement oral. Quand, dans un livre, un professeur a posé des règles de diction; quand ensuite il a indiqué la méthode à suivre pour les appliquer avec discernement; en d'autres termes, quand il a donné à l'élève le moyen de trouver, en toute circonstance, l'inflexion juste et de savoir la bien conduire, on ne peut rien exiger de plus : il a fait tout ce qu'il peut faire, mais il n'a pas tout accompli.

Pour bien dire, en effet, il ne suffit pas d'avoir une inflexion juste, et, cette inflexion une fois trouvée, de la diriger dans le sens des valeurs de la phrase; si cela suffisait, un élève, pour égaler son maître, n'aurait qu'à reproduire, avec fidélité, les inflexions proposées; mais, à elle seule, cette reproduction fidèle ne ferait pas de l'élève un diseur original et parfait; il faut que la mimique, c'est-à-dire le jeu de la physionomie et le langage du geste, soit toujours et pleinement d'accord avec l'expression vocale du sentiment ou de l'idée, et cette harmonie parfaite du ton avec l'expression du visage et avec l'expression du geste (harmonie sans laquelle il n'y a pas d'art achevé), aucune règle écrite ne peut donner à un élève les moyens de l'acquérir : l'enseignement oral *seul* peut le tenter, sans toujours y réussir.

Il me paraît donc très difficile, pour ne pas dire impossible, qu'on fasse jamais un traité de lecture ou de diction, à l'aide duquel un élève, sans l'enseignement oral, puisse apprendre à bien dire.

On peut seulement poser des principes de diction, et en déduire les conséquences ; formuler des règles générales, et en montrer les applications : c'est le but que je me suis proposé.

H. DUPONT-VERNON.

L'ART DE BIEN DIRE

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

Il se produit, à l'heure actuelle, un louable élan vers les études de diction. Des hommes autorisés ont donné l'impulsion : tout le monde la suit. Chacun comprend que dans un pays et à une époque où le prestige de la parole est si grand, il est plus que jamais à propos de faire pénétrer dans les esprits cette vérité : qu'il ne suffit pas d'avoir de bonnes choses à dire, mais qu'il faut les bien dire.

On vient donc en foule vers les professeurs qui enseignent à Paris cet art difficile (il y en a de nombreux et d'excellents), et on leur tient ce langage : « Nous ne savons pas dire, nous sentons combien est regrettable cette lacune de notre éducation première, nous voulons la combler à

tout prix; aidez-nous pour cela de votre expérience et de vos conseils. »

Pour ma part, je réponds toujours :

« Vous êtes pleins d'ardeur : c'est à merveille et nous trouverons bientôt l'emploi de vos bonnes dispositions; mais, pour le moment, armez-vous surtout de patience, car la route à parcourir, attrayante plus tard, sera, dans ses premières étapes, quelque peu pénible et fastidieuse. »

Il faut donc se mettre immédiatement à l'œuvre; mais, d'abord, il est bon de lever les doutes que quelques personnes pourraient conserver sur l'efficacité absolue de l'enseignement de la diction. — Peut-être, en effet, s'est-il glissé parmi mes lecteurs quelque sceptique, se disant à part lui, en ce moment même : Certes, ce serait très beau de bien dire, mais cela s'apprend-il?

Au début de cette étude, cette question s'impose à moi, et il faut que je la résolve sans tarder.

Donc, premièrement : Que faut-il entendre par bien dire?

Secondement : Apprend-on à bien dire?

Bien dire, c'est d'abord grouper les mots d'une phrase dans un ordre déterminé à l'avance et toujours le même, terminer ou suspendre une inflexion, selon que le sens de la phrase est lui-même terminé ou suspendu, détacher les incidentes de la phrase principale par une double

respiration et un changement dans la tonalité, calculer le nombre et la durée des temps d'arrêt à observer dans le cours de la phrase, en prenant le plus souvent pour base de ce calcul la ponctuation; c'est ensuite prononcer purement les voyelles, articuler nettement les consonnes, avoir souci des longues et des brèves, tenir compte des accents et n'en pas créer arbitrairement, etc... Oui, tout cela, c'est bien dire, et la seule énumération que je viens de faire prouve que, pour cette partie du moins de l'art de bien dire que j'appellerai *la correction,* il n'y a pas l'ombre d'un doute à concevoir : cela s'apprend.

Mais bien dire, c'est aussi, et par-dessus tout, se pénétrer des idées et des sentiments d'autrui et les traduire comme s'ils étaient nôtres, et avec toute l'intensité d'expression qu'ils comportent.

Donc, à côté du travail de *correction,* il y a le travail d'*expression.*

C'est ici que mon sceptique m'arrête et me dit : J'admets que vous puissiez m'apprendre à devenir un diseur correct, mais comment arriverez-vous à faire de moi, qui suis naturellement froid et réservé, un diseur *expressif?* Auriez-vous donc des procédés pour m'apprendre à simuler une émotion absente?

En aucune façon; je ne connais pas de procédés pour cela, et quand bien même j'en connaîtrais,

je me ferais scrupule de vous les indiquer et de vous initier ainsi à une sorte de contrefaçon de la vérité; je ne sais qu'un moyen noble et digne de faire ressentir l'émotion, c'est de l'éprouver soi-même. Si donc vous n'avez pas la faculté de vous émouvoir, il faut en prendre votre parti, vous ne serez jamais un diseur complet; vous aurez la correction, la netteté, vous vous ferez bien comprendre de vos auditeurs, et cela est déjà quelque chose; mais, restant froid, vous les laisserez froids eux-mêmes.

Hâtez-vous, toutefois, de vous rassurer. Cette faculté de s'émouvoir, sans laquelle il n'y a pas de diction achevée, il n'est pas un homme qui ne la possède dans une mesure quelconque.

Seulement, chez la plupart elle est engourdie, elle sommeille. Bien plus, quand nous exprimons des idées, ou quand nous traduisons des sentiments qui ne nous sont pas personnels, on dirait que cette sensibilité, pour grande peut-être qu'elle soit au fond de nous-mêmes, a honte de jaillir au dehors. Eh bien! c'est le devoir du professeur de surexciter chez l'élève cette faculté de s'émouvoir. Ces trésors de sensibilité, dont il est presque toujours avare, il faut l'habituer à en être prodigue. Un esprit chagrin pourra insinuer qu'il est malséant de dépenser, dans une récitation, une sensibilité qu'il faudrait, à son avis, réserver pour

de vraies douleurs. Il convient de faire taire chez l'élève des scrupules exagérés, de lui dire ceci, par exemple : « Blâme-t-on les larmes que vous répandez au théâtre sous le coup d'une situation pathétique? »

Pourquoi s'offenserait-on de celles que provoquera en vous, dans une récitation, le sentiment douloureux que vous aurez à traduire?

Si vous éprouvez de l'émotion au théâtre, c'est que, pour vous, la fiction théâtrale disparaît, c'est que ces malheurs imaginaires vous rappellent ou vous font pressentir des malheurs réels ou personnels, ou, simplement, qu'ils éveillent en vous un des meilleurs sentiments que puisse éprouver l'homme : la pitié. — A plus forte raison en est-il de même lorsque, vous substituant à l'interprète, vous essayez de traduire ces sentiments à votre tour. Dans l'un et l'autre cas, votre émotion est salutaire et noble ; c'est la sensibilité de l'homme, ce n'est pas l'art du diseur qui la produit ; vous n'avez pas à en rougir, au contraire.

Or, cette sensibilité latente que tous, entendez-vous, *tous*, nous possédons à des degrés divers, savez-vous un moyen infaillible pour vous habituer à la manifester? Ce sera d'apprendre à dire juste, à parler vrai. Cela étonne un peu au premier abord, et, pourtant, rien n'est plus simple. Quand

on lit sans principe et sans règle, on se jette dans la convention, dans l'emphase; pas d'expression possible dans une pareille lecture, ou, si tant est qu'il puisse s'en mêler une, elle ne produit aucun effet sur l'auditeur. Mais le jour où l'on aura appris à revenir au naturel, à émettre les idées d'autrui du ton dont on émettrait ses propres idées (et il est impossible qu'on ne lise pas simplement en observant toutes les règles de correction que j'énumérais tout à l'heure), oh! alors, on sera tout près de la diction expressive, de la diction émue. Ayant fait un petit effort pour être simple, on n'en aura presque plus à faire pour être sincère. « Mettez de l'ordre et de la netteté dans votre discours, cela vous conduira à y mettre de l'esprit, » a dit excellemment La Bruyère. Je dis de même : Mettez de l'ordre et de la netteté dans votre diction, et cela vous conduira à y mettre des intentions justes et de l'expression.

Une diction juste, qu'il est facile d'acquérir, est donc un acheminement sûr vers une diction expressive; je vais plus loin : la diction expressive, si elle ne s'appuie sur une diction juste, non seulement ne produira aucun effet sur l'âme de l'auditeur, mais risquera, parfois, d'amener le sourire sur ses lèvres. Un souvenir personnel à ce sujet... Je faisais étudier le rôle de Phèdre

à une jeune fille très intelligente et très sensible. Après le cri fameux du quatrième acte : *Misérable ! et je vis !* elle s'arrêtait toujours d'elle-même : « C'est singulier, me disait-elle, ce n'est pas du tout cela. Et pourtant, je me mets bien en situation, je vous le jure. Pour que ce cri porte, ne faut-il donc pas, avant tout, une émotion sincère? — Oui, lui disais-je, mais il faut aussi une inflexion juste. Je veux croire que vous avez l'émotion, bien que, comme presque tous les commençants d'ailleurs, vous éprouviez je ne sais quelle fausse honte à la traduire sur votre physionomie, mais vous n'avez pas l'inflexion juste. Reprenons l'étude de ce passage. » Et de nouveau je lui soumettais l'inflexion dont je désirais qu'elle se servît. C'était une note uniforme et profonde pour le *Misérable,* et, ensuite, le ton se relevait tout à coup, et l'inflexion avait le sens de ceci : *pourtant* je vis ! comme si Phèdre disait, avec un rire amer : c'est à n'y pas croire, et, pourtant, c'est ainsi ! ! !

L'élève eut quelque difficulté à reproduire cette inflexion, mais un jour, éclairée par un commentaire un peu trivial de l'idée, elle s'en empara, et l'impression fut extraordinaire. Qu'avait-elle fait? Elle avait donné la note de son maître, et elle y avait mis son sentiment personnel. Mais pourquoi ces longs détours, pour-

quoi tout ce temps perdu ? D'où venait l'erreur, en un mot? Eh ! mon Dieu! d'avoir voulu mettre, comme on dit vulgairement, la charrue devant les bœufs, d'avoir commencé par s'émouvoir, au lieu de s'occuper de dire juste, d'avoir cru enfin que la sincérité entraîne nécessairement la diction juste, tandis que c'est le contraire qui est vrai. Le peintre fait une esquisse avant de colorer, le diseur doit passer de la correction à l'expression.

On le voit donc, sans la diction juste, le sentiment risque de s'égarer; avec la diction juste, la faculté de s'émouvoir s'éveille, et, peu à peu, l'esprit, débarrassé de toute convention, passe du naturel, qui naît de la correction, à l'émotion qui donne à la diction ce qu'elle doit avoir d'achevé.

J'espère donc avoir prouvé à mon sceptique qu'en effet, on peut apprendre à bien dire, et que, de lui aussi, je pourrai faire, s'il veut bien m'y aider un peu, un diseur complet.

On comprend sans peine que les plus belles théories du monde, si elles ne sont éclairées et soutenues par des démonstrations pratiques, sont insuffisantes pour apprendre à bien dire. — Il y a, en effet, dans cet art, dont j'essayerai de dégager nettement tout à l'heure les règles principales, toute une série d'études préparatoires,

études importantes, *essentielles* devrais-je dire, sur lesquelles il faudra que se portent tout d'abord et l'attention et les efforts des élèves; mais j'ajoute, et on le pressent de reste, qu'ils ne sauraient rencontrer dans ce travail préliminaire, plutôt mécanique qu'intellectuel, ni un appât bien vif pour leur curiosité, ni un aliment bien puissant pour leur esprit.

Qu'ils aient toutefois du courage; qu'ils ne se laissent pas rebuter par ces premières aridités de la route, et ils verront bientôt s'ouvrir, devant eux, tout un champ d'observations fécondes et de découvertes inattendues. Ils verront que l'art de bien dire, dans sa vraie acception, s'élevant au-dessus du mécanisme et des procédés, est infini et varié comme la littérature elle-même, car il a pour base constante l'analyse attentive des textes et le discernement de la pensée vraie, des intentions exactes sous le mirage souvent trompeur des mots.

Et, pour en finir avec ces généralités et dissiper une inquiétude qui, certainement, ne tarderait pas à naître dans l'esprit des lecteurs, si même ils ne l'ont ressentie déjà, je dois ajouter quelques mots.

« Faudra-t-il donc, pourraient-ils m'objecter, penser toujours comme vous, pour bien dire; en d'autres termes, accepter les interprétations que

vous nous donnerez comme exactes? Il nous répugne un peu de mettre ainsi notre intelligence en tutelle. »

Rassurez-vous à cet égard, répondrai-je : je n'ai, grâce au ciel, ni entêtement ridicule, ni prétention à l'infaillibilité. Je ne vous proposerai jamais une interprétation, sans vous dire auparavant pourquoi je la préfère à toute autre; et quant aux motifs mêmes qui auront déterminé mon choix, loin de vous les imposer jamais, je les soumettrai toujours à votre libre discussion, et ne les tiendrai pour irréfutables que si vous les avez spontanément acceptés.

Mon but sera bien plutôt de vous habituer à réfléchir et à commenter par vous-mêmes que de vous induire à accepter ce que j'aurai pu découvrir par mes recherches personnelles; mes explications ne sont pas à vous, et pourraient quelquefois vous échapper, mais, pour parler comme La Bruyère, vos observations, au contraire, naissent de votre esprit et y demeurent. Bien plus, loin de m'infatuer de mon propre jugement et de me croire tenu d'y ramener arbitrairement le vôtre, je m'appliquerai à surexciter en vous l'esprit de controverse, et non seulement j'aurai pour vos remarques et vos impressions une juste déférence, mais encore je vous demanderai de défendre toujours votre opinion, sûr que du feu de nos dis-

PREMIÈRE PARTIE

LES PRINCIPES

---

§ Ier — MÉCANISME — CORRECTION

PREMIER POINT

PRONONCER PUREMENT

DEUXIÈME POINT

ARTICULER NETTEMENT

TROISIÈME POINT

SE RENDRE MAITRE DE SON ORGANE ET EN TIRER TOUT LE PARTI POSSIBLE

QUATRIÈME POINT

CONSTRUIRE CORRECTEMENT

PREMIER POINT

PRONONCER PUREMENT

Quand on parle de bonne prononciation, il semble qu'on parle d'une chose banale, élémentaire, et, en tous cas, facile à acquérir.

Je ne connais pas de plus grande erreur.

Nous avons tous, en effet, une ennemie qui nous guette à toute heure, une de ces ennemies acharnées dont le caractère particulier est qu'elles exigent de nous mille concessions, le jour où nous avons eu la faiblesse de leur en faire une seule.

Cette ennemie, c'est la vulgarité.

Eh bien! c'est à ce fléau, c'est à cette peste domestique, qu'il faut faire une guerre sans merci. Il faut, sans tomber dans aucun des pièges qu'elle nous tend, acquérir et garder intacte, avec un soin jaloux, cette pureté de langage, sans la-

quelle il n'y a pour personne (pour personne, entendez-le bien) de distinction véritable.

Il faut, je le reconnais, une grande ténacité pour parvenir à se corriger d'une prononciation vicieuse. On a vingt ans d'habitudes mauvaises, les oreilles n'ont pu se déshabituer de la déclamation ridicule du collège, tout est à recommencer en quelque sorte, et l'on comprend que ce ne soit pas l'affaire d'un jour. Mais il suffit de vouloir pour pouvoir, et l'on ne s'explique pas que tant d'hommes se refusent à cet effort, car, en dépit des plus brillantes qualités naturelles, en dépit de l'élévation de l'esprit et du rang, en dépit de la culture intellectuelle la plus variée et la plus profonde, s'ils ne parlent pas purement leur langue, ils restent fatalement, par un côté, des hommes communs. Je me souviens que, la seconde année de mon séjour à Paris, un de mes camarades d'École de droit m'offrit de me présenter à l'un des hommes les plus distingués de ce temps, allant ainsi au-devant d'un de mes plus grands désirs. J'arrivai plein d'enthousiasme, et, après un assez long entretien dont notre interlocuteur fit, bien entendu, presque tous les frais, je sortis désillusionné! Je m'attendais à subir un charme invincible, je n'avais éprouvé que de l'agacement et du malaise. Lorsque le soir je me rappelai cet entretien, et que je vis tout ce qu'il contenait

d'idées ingénieuses et profondes, je me reprochai vivement mon impression du matin, je la qualifiai de stupide, mais en même temps j'en trouvai, sans difficulté, l'explication : cet homme si cultivé avait une prononciation atrocement vulgaire, dont il n'a d'ailleurs jamais pu se corriger complètement.

Donc, il faut absolument commencer par parler purement. Mais que faut-il entendre par là? Prononcer purement, c'est ne jamais dénaturer le son des voyelles, ne pas abréger celles qui sont longues, ne pas allonger celles qui sont brèves, c'est respecter tous les accents et n'en pas créer d'arbitraires; c'est, en un mot, se soumettre, sans tenir compte de son goût personnel, aux règles établies en matière de prononciation, mais en rapprochant ces règles de l'usage, et préférer, en cas de doute, ne pas choquer avec une prononciation qui ne serait pas tout à fait selon les règles, que de faire sourire avec une prononciation d'une trop rigoureuse exactitude. Je viens de prononcer le mot d'usage et j'insiste sur ce point, car, en effet, l'usage est souvent plus fort que toutes les règles. N'y a-t-il pas, toutefois, des règles positives dans cette matière? Oui, sans doute, il en existe, et je les rappellerai tout à l'heure, en recommandant de s'en écarter le moins possible; mais, au fond, il faut le reconnaître, il en est de ces règles comme de celles

appliquées aux ouvrages de l'esprit, règles dont Molière se moquait quelque peu. Écoutons-le parler :

LYSIDAS.

Cette comédie (*l'École des femmes*) pèche contre toutes les règles de l'art.

DORANTE.

Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Laissons-nous donc aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir.

Ce qu'avec sa hauteur habituelle de bon sens Molière disait des règles d'Aristote appliquées aux comédies, est vrai également en ce qui touche les règles de prononciation. Oui, la grande règle de toutes les règles sera de plaire, et souvent, on le verra par des exemples que je citerai tout à l'heure, il vaudra mieux prononcer contre la règle que de se faire moquer de soi en la respectant.

C'est ici le cas de rappeler ce qu'a dit encore Molière :

Toujours, au plus grand nombre on doit s'accommoder,
Et jamais, il ne faut se faire regarder.
L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,

N'y rien trop affecter, et, sans empressement,
Suivre ce que *l'usage* y fait de changement.
Oui, je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinément ce que suit tout le monde,
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous
Que du sage parti se voir seul contre tous.

Nous rapprocherons donc toujours la règle de l'usage. Mais encore, faut-il s'entendre sur ce mot. — De quel usage faudra-t-il rapprocher la règle? Je réponds : de l'usage accepté comme bon à Paris, par le plus grand nombre des gens bien élevés, des honnêtes gens, comme on disait au grand siècle. Remarquez que je n'ai pas dit : l'usage de Paris, mais l'*usage accepté à Paris*. Lorsqu'on est né à Paris, même dans un rang élevé de la société, on parle souvent mal, aussi mal, quelquefois, qu'à Marseille ou à Bordeaux. Quand, par grand hasard, j'ai entendu une prononciation presque irréprochable chez un homme qui n'avait jamais pris de leçons de diction, j'ai dit à mon élève, et je ne me trompais pas : « Monsieur, vous êtes né à Tours ou à Blois, mais vous avez étudié à Paris. »

C'est qu'en effet on parle naturellement bien le français dans ces deux pays, mais, pour avoir une prononciation vraiment irréprochable et distinguée, il est nécessaire d'avoir respiré quelque temps l'air de Paris.

« Étudier à Paris, c'est naître à Paris, » a dit

Victor Hugo. Vous arrivez de certaines provinces avec une prononciation très régulière, mais légèrement guindée; il en est un peu de votre langage comme de la coupe de vos habits; cela est raide, cela n'est pas élégant. A Paris, vous apprenez à jeter dans votre prononciation un certain abandon, une foule de négligences préméditées qui font le charme de la bonne prononciation. Vous apprenez, en un mot, à ne pas être esclaves de la règle. Voilà donc quel sera notre usage. Voyons maintenant quelles seront nos règles.

Une des principales règles de prononciation, c'est le respect absolu, scrupuleux des accents. La plupart des prononciations vicieuses proviennent d'un déplacement ou d'une suppression d'accent ou d'un accent placé arbitrairement : dans le Midi, on prononce bref tout ce qui est long; dans certaines régions du Nord, on aura le défaut contraire. — Ne supprimez jamais les accents qui existent, n'en mettez jamais sur les syllabes muettes, et n'en créez jamais d'arbitraires.

Mais pour vous faciliter cette habitude, il est bon de rappeler d'abord la prononciation des sons de la langue, c'est-à-dire des voyelles, simples et nasales, et des diphtongues.

La voyelle simple *a* a deux sons principaux : *a* bref, comme dans *tableau, savoir,* etc.; *a* long,

cussions, passionnées quelquefois, jamais discourtoises, jaillira cette vérité, l'objet de nos communes recherches.

Mon enseignement, enfin, ne saurait, je pense, être en aucun cas dangereux, car il est inspiré par ces deux vérités, dont j'ai fait mes maximes favorites : 1° apprenez à penser, et vous apprendrez à bien dire ; 2° le meilleur professeur de diction est celui qui professe le moins, c'est-à-dire celui qui combat incessamment, dans l'élève, l'instinct d'imitation, et, repoussant tout système, toute méthode étroite, n'a qu'une idée, qu'une préoccupation, qu'un besoin : susciter l'originalité.

Ceci dit, j'ai hâte d'arriver à ce qui fait le fond même de notre étude, et à établir d'abord les deux grandes divisions de ce travail. Ce livre comprendra deux parties principales.

Dans la première, j'exposerai *les principes*.

Dans la seconde, je montrerai *les applications*.

La première partie sera divisée en deux paragraphes.

Dans le premier paragraphe, j'ai dessein d'étudier tout ce qui touche au *mécanisme* et à la *correction*. Ce premier paragraphe comprendra quatre subdivisions, qui seront les suivantes :

Premier point. — Prononcer purement.

Deuxième point. — Articuler nettement.

Troisième point. — Se rendre maître de son organe et en tirer tout le parti possible.

Quatrième point. — Construire correctement sa phrase.

Dans le second paragraphe, j'examinerai tout ce qui, dans l'art de dire, se rapporte à l'*expression*, et ce second paragraphe se subdivisera lui-même en trois points principaux.

Premier point. — Nous établirons que, pour bien dire, il est avant tout nécessaire d'analyser avec soin les textes que l'on a à interpréter. Nous indiquerons sommairement les difficultés que présente souvent cette analyse.

Second point. — Nous chercherons et nous signalerons le moyen de trouver pour chaque sentiment et pour chaque idée l'expression particulière qui lui convient, et nous remarquerons que, dans le langage de la conversation dont nous essayerons de nous rapprocher le plus possible, l'expression de toute idée ou de tout sentiment se traduit par une série d'intonations qu'on pourrait noter, comme on note une mélodie.

Troisième point. — Enfin, nous montrerons la nécessité de poser, dans toute phrase, la note musicale de chaque inflexion, autrement dit l'accent tonique, sur le mot de valeur de l'idée.

Dans la seconde partie, je traiterai des *appli-*

cations. Cette seconde partie sera elle-même subdivisée en quatre *points* qui seront les suivants :

Premier point. — Méthode à suivre dans l'analyse des textes.

Deuxième point. — Les contrastes.

Troisième point. — Harmoniser les trois langages de la voix, de la physionomie et du geste.

Quatrième point. — Du mouvement.

comme dans *âme, infâme,* etc., *a* bref dans *matin, a* long dans *mâtin*. C'est l'accent circonflexe qui distingue les deux sons de cette voyelle. Quand vous trouvez cet accent, n'hésitez donc pas, la voyelle est longue. S'ensuit-il que vous devrez, ne trouvant pas d'accent, prononcer toujours l'*a* bref? Nullement. Pas plus dans le mot *gagner* que dans le mot *table,* vous ne trouvez d'accent, et, cependant, l'*a* dans *table* est bref, il est long dans *gagner*. Pourquoi, dans ce dernier mot, l'*a* est-il long? Vous le savez comme moi; de *gaingné* on a fait *gaigner*, et, enfin, *gagner*. La suppression de la voyelle *i* a eu pour résultat d'allonger la voyelle *a*. Mais alors pourquoi ne mettrait-on pas l'accent sur tous les mots dans lesquels l'*a* doit se prononcer long? On le devrait, car ainsi on éviterait toute erreur et tout prétexte à discussion. — Jusqu'à ce qu'une règle positive ait été établie (et il serait à souhaiter qu'elle le fût promptement), je ne peux donc pas vous dire : Prononcez brefs tous les *a* non marqués d'un accent. Toutes les fois que, dans ce cas, il y aura pour vous doute, et que vous ne serez guidés par aucune raison d'étymologie, adoptez la prononciation brève, sauf à la modifier ensuite, si cette prononciation choquait l'usage.

On donne souvent quatre prononciations à la voyelle simple *e*. Pour ma part, je ne lui en vois

que trois : 1° *e* muet comme dans *ce*ler, a*che*ver; 2° *é* bref ou aigu, comme dans rec*é*ler; 3° *è* grave ou long, comme dans *cè*lerai, ach*è*verai; vous remarquerez que, dans cet exemple que j'ai pris à dessein, les syllabes *ce* et *che,* muettes quand la syllabe qui suit est sonnante, et c'est le cas à l'infinitif, prennent l'accent grave quand la syllabe qui suit est muette. Pourquoi aussi la syllabe *ce,* muette à l'infinitif dans *celer,* est-elle brève à l'infinitif dans *recéler*? Littré s'étonne de ces bizarreries et demande une règle uniforme; il serait à souhaiter que son désir fût satisfait. Mais, enfin, nous avons trois sons seulement pour la voyelle *e* : *e* (muet), *é* (accent aigu), *è, ê* (accent grave ou circonflexe), c'est le même son dans les deux cas, plus prolongé seulement pour l'accent circonflexe que pour l'accent grave. — Ne mettez donc jamais d'accent sur les *e* muets, comme le font beaucoup de personnes. — Prononcez les mots : le, me, de, se, ce, que, etc., comme vous prononcez la syllabe *ce* dans le mot apercevoir.

— Une observation importante à propos de la prononciation des syllabes muettes à la fin d'un mot. Vous avez à dire : Je suis ravi, je suis adoré; cela va tout seul, vous arrêtez net le son de l'*i,* le son de l'*é,* et vous vous gardez bien de glisser dans votre prononciation la moindre voyelle muette; mais vous avez à dire : Je suis

ravie, je suis *adorée,* vous ne pouvez procéder de même; ce serait mal de prononcer nettement l'*e* muet dans ces deux mots, mais, pour bien dire, vous devez soutenir et prolonger le son de l'*i* et de l'*é,* et retenir la syllabe muette au moment où vous allez la faire sortir : il ne faut pas qu'on l'entende, mais il faut qu'on la devine.

Dans le corps d'un mot, vous pourrez, parfois, élider les syllabes muettes; vous ne choquerez personne, par exemple, en disant *souv-nir* et non *sou-ve-nir, souv-rain* et non *sou-ve-rain.* Vous pourrez aussi, quelquefois, vous permettre, même en vers, ces élisions; je dis quelquefois. Mais quand la voyelle muette *e* se trouvera à la fin d'un mot, je vous demanderai toujours de la soutenir et de la faire entendre. C'est mal dire, même en prose, que de dire *âm' commune;* il faut dire *âme commune;* seulement il y a, comme en tout, une mesure à garder, et il est facile de rendre ridicule la meilleure prononciation, il n'y a qu'à l'exagérer légèrement. Nous ne prononcerons pas la syllabe *me* aussi nettement que sa voisine, nous la retiendrons quelque peu, de façon que l'auditeur la sente sans que nous l'ayons prononcée tout à fait : c'est, je le répète, une question de mesure. Lorsque la muette est suivie d'un mot commençant par une consonne et que la première syllabe de ce second mot est elle-même une syl-

labe muette, gardez-vous encore d'élider cette seconde syllabe. Ne dites pas : *Vous donnez un grand exemple d'charité,* mais : un grand exem*ple de* charité. Cela a, pour moi, une importance extrême. Si vous n'observez pas cette règle, votre diction est vulgaire. — J'insistais sur ce point auprès d'un jeune avocat de province, et, pour le dégoûter de cette habitude, je lui disais : « Voyons, mon cher ami, vous ne dites pas : *un verre d'vin.* — Mais si, me répondit-il triomphant, tout le monde dit cela dans mon pays. — Eh bien! mon cher ami, tout le monde dit mal dans votre pays. »

Tout le monde dira sans se tromper : bont*é,* sant*é,* en prononçant *é* bref (il n'y a que les paysans, dans certains pays, pour dire bontè, santè) ; mais beaucoup prononceront brefs les *è* longs ; vous avez à dire : grève, conquête ; c'est exactement le même son dans les deux mots ; ne dites pas *gréve, conquéte, téte.* — Nous respecterons donc les accents, et nous ne les supprimerons pas quand ils existent ; nous dirons *désir* et non *desir.*

Passons maintenant à toutes les autres formes que l'orthographe emploie et qui peuvent rentrer dans l'une des trois prononciations que je viens d'indiquer. Elles sont les suivantes : *ai, ei, es, ez, er, et.*

1° *Ai.* Prononcez toujours comme s'il y avait

è (accent grave) : plaisir (*plèzir*), maison (*mèzon*), souhaiter (*sou-èter*), aimer (*èmer*). Demandez à ceux qui voudraient vous faire dire : *émer*, s'ils vous conseilleraient de dire : *Je vous éme*.

Donc *ai* toujours long. Quelques rares exceptions. Le mot *gaîté*, par exemple, qui se prononce *ghété*. Une exception pour les verbes : *ai* au futur, *é* : je dirai (*je diré*) ; à l'imparfait et au conditionnel, *ai* (*è*) : je disais (*di-zè*), je dirais (*di-rè*). Je *vais* est dans la règle, je *sais* (*sé*) est dans l'exception.

2° *Ei*. Prononcez toujours comme s'il y avait *è* (accent grave), peine (*pène*), reine (*rène*), pleine (*plène*), enseigne (*ensègne*).

3° *Es*. Prononcez toujours comme s'il y avait *è* (accent grave) : dans les mots d'une syllabe, *les, mes, des, tes, ses,* comme s'il y avait *lès, mès, dès, tès, sès;* je demanderais même que, pour tous ces mots, l'accent fût figuré dans le dictionnaire et dans des livres spéciaux, car presque tout le monde les prononce avec l'accent aigu, et c'est une habitude déplorable.

Littré indique toujours la prononciation grave, que la forme orthographique *es* se trouve dans le corps ou au commencement d'un mot. Je pense qu'il va trop loin et qu'il faut corriger sa règle trop absolue, en se conformant à l'usage. Je vous ferai dire : investiture (*invèstiture*), mais non pas esprit (*èsprit*), espérer (*èspérer*), essaim (*èssaim*),

comme le demande l'illustre écrivain. Je craindrais que cette prononciation ne parût affectée. — Vous direz plutôt : *é*sprit, *é*spérer, avec l'accent aigu qu'avec l'accent grave.

4° *Ez*. Prononcez toujours comme s'il y avait *é* (accent aigu), vous trouverez surtout cette forme orthographique à l'impératif des verbes ; n'hésitez jamais, prononcez : voyez, *voyé,* écoutez, *écouté,* sortez, *sorté.*

5° *Er*. Prononcez toujours comme s'il y avait *é* (accent aigu) ; quand vous trouverez cette forme orthographique à la fin du mot, à l'infinitif de tous les verbes, par exemple :

Aimer, souhaiter, espérer.
ai-mé, souhai-té, espé-ré.

Toutes les fois que cette forme sera au commencement d'un mot et que la consonne sera redoublée, prononcez comme s'il y avait *è* (accent grave):

erreur, errant.
(*èrreur*) (*èrrant*), etc.

Toutes les fois que cette forme sera au commencement d'un mot et que la consonne *r* ne sera pas redoublée, prononcez comme s'il y avait *é* (accent aigu) :

éruption, érudit, etc.

D'ailleurs, dans ce cas, le mot serait mal ortho-

graphié, s'il ne portait pas l'accent aigu. Dans le corps d'un mot, *er* sera toujours long.

6° *Et.* Littré indique pour la conjonction *et* le son grave. Je tiens, moi, pour le son bref. Il est nécessaire de discerner la conjonction *et* de la troisième personne de l'indicatif du verbe être, *est;* on ne le pourra qu'à la condition de prononcer *et* comme s'il y avait *é*, et *est* comme s'il y avait *è*.

Toutes les fois que vous trouverez cette forme orthographique à la fin d'un mot, n'hésitez pas : prononcez comme s'il y avait (*è*) accent grave :

Objet, sujet, projet, etc.
Objè, sujè, projè, etc.

La voyelle simple *i* n'a pour moi qu'un seul son. Il est plus soutenu, plus prolongé, quand l'*i* est surmonté d'un accent circonflexe, mais c'est en réalité le même son : *image, abîme* se prononcent de même; soutenez un peu le son de l'*i* dans abîme, voilà tout.

La voyelle simple *o* a deux sons :

Brève dans : *notre livre.*

Longue dans : *ce livre est le nôtre.*

Brève dans : *adorer, croquer, se moquer.*

Longue dans : *trône, hôtelier,* etc.

La forme orthographique *au* doit *toujours* se prononcer comme s'il y avait *ô* (accent circonflexe), cela est très important, et l'on a souvent

à reprendre les élèves sur ce point : autre (*ôtre*), aucun (*ôcun*), auspice (*ôspice*). — Prononcez d'autant plus nettement *au* long dans ce mot qu'il est nécessaire de le distinguer du mot *hospice*, qui se prononce bref.

La forme orthographique *eaux* se prononce toujours comme s'il y avait *ô* (accent circonflexe); la forme orthographique *os* se prononce tantôt brève : *osciller, ostentation,* etc.; tantôt longue : *chose, oser, ossements,* etc.

Je dirai pour la voyelle simple *u* ce que j'ai dit de l'*i*. Elle n'a qu'un son. Quand elle est surmontée d'un accent circonflexe, prolongez tout simplement le son : *futile,* qui n'a pas d'accent, et *fût,* qui en a un, se prononcent de la même façon; dans ce dernier mot, soutenez le son de la voyelle, voilà tout.

J'en ai fini avec les voyelles simples; je passe aux voyelles nasales, qui sont: *an, in, on, un.* La voyelle nasale *en* n'a pas un son propre. Tantôt elle prend le son de la voyelle nasale *in* comme dans *mien* (*mi-in*), *soutien* (*sou-ti-in*), tantôt le son de la voyelle nasale *an,* comme dans *encourager* (*an-cou-ra-ger*), *endormir* (*an-dor-mir*), etc., etc. Il n'y a pas à dire, il faut prononcer ces différents sons du nez; ils ne sont pas appelés voyelles nasales pour autre chose. Dites cette phrase : Dans un instant on vous appellera. — Toutes les voyelles

nasales y sont contenues; appliquez-vous bien à en discerner les différents sons, de façon à ne jamais les confondre les uns avec les autres. Que de gens, par exemple, disent : *ôkin, kelkin, chakin, in,* pour *aucun, quelqu'un, chacun, un;* c'est une faute déplorable contre laquelle on ne se tiendra jamais trop en garde. Lorsque vous avez à lier avec un autre mot, soit une de ces voyelles nasales, soit un mot quelconque terminé par l'une d'elles, prenez toujours bien soin de ne pas supprimer la nasalité; quelques-uns disent : *ôku-n'homme;* c'est très mauvais, dites : *au-kun* (son nasal), et ensuite *n'homme; aucun n'homme;* — dites, *on n'arrive* et non pas *o'narrive, il en-nest* et non *il e-nest.*

Il y a, enfin, deux formes orthographiques qui ne sont des diphtongues que pour les yeux et dont je dois examiner la prononciation. — Ce sont les formes suivantes : 1° *eu;* 2° *oi.*

On ne prononce pas le mot *heureux* comme le mot *bonheur,* le mot *peureux* comme le mot *peur;* et, cependant, dans ces mots, vous trouvez la forme orthographique *eu.* — D'où vient une pareille bizarrerie? Je serais en peine de le dire, mais je maintiendrai cette différence; l'usage encore ici sera notre loi. Distinguez bien aussi la prononciation du mot *ceux* et celle du mot *ce.* Beaucoup de gens ne le font pas.

Pour la forme orthographique *oi,* prononcez toujours comme s'il y avait *oa:* roi, choix, emploi, *roa, choa, emploa,* mais sans allonger le son de l'*a,* c'est un *a* bref que je dois entendre.

Pour la prononciation de tous ces mots, rester dans la juste mesure est chose très délicate; ni *affectation* ni *vulgarité:* telle sera notre règle.

DEUXIÈME POINT

ARTICULER NETTEMENT

J'ai maintenant à m'occuper de tout ce qui regarde les consonnes. Une observation générale pour commencer. Si l'on pouvait toujours accorder la prononciation avec l'orthographe, bien des difficultés seraient aplanies; mais Littré, dans son savant dictionnaire, que l'on ne saurait trop consulter, proteste, avec raison, contre cette tendance, et montre qu'elle va contre l'esprit même de notre langue. Si l'on devait prononcer un mot comme il est écrit, on dirait *appeler,* il faut dire *apeler; courroux,* il faut dire *couroux; sommet,* il faut dire *somet; allégresse,* il faut dire *alégresse.* En un mot, tantôt on prononce contre l'orthographe, tantôt on prononce avec elle; on dira les mots : *irriter, immortelle, illégitime,* etc., comme ils sont écrits, c'est-à-dire en prononçant

les deux consonnes. Néanmoins on peut dire que, le plus souvent, on n'en devra prononcer qu'une : ayons toujours recours, en cas de doute, à un bon dictionnaire, et n'allons à l'encontre de l'indication qu'il nous donne que si cette indication choque trop ouvertement l'usage. Une autre observation qu'il importe de faire est celle qui a trait à la liaison des consonnes avec les voyelles. On lie aujourd'hui les consonnes beaucoup plus qu'on ne le faisait autrefois; la tendance en ce sens est très marquée, et c'est une raison de plus pour ne rien outrer à cet égard. D'ailleurs, le but des liaisons étant de rendre la diction plus harmonieuse, plus musicale, vous devrez négliger toutes celles qui iraient contre ce but. Ainsi, les liaisons de l'*r*, du *t*, de l'*s* doivent généralement se faire ; pourtant je n'hésiterai pas, dans certains cas, à vous demander de n'en pas tenir compte, et en particulier dans le cas où plusieurs liaisons de la même lettre, se trouvant à côté les unes des autres et n'ayant pas pour but de produire un effet imitatif, auraient justement un résultat contraire à celui qu'elles ont mission de produire. Mais, plutôt que de supprimer toutes les liaisons, il vaudrait mieux les faire toutes. Dans les mots d'une syllabe, je réclamerai la liaison avec l'avant-dernière, et non avec la dernière consonne : *La mort a des rigueurs;* je lie avec l'*r*. La liaison du *t* n'est

pas encore, dans ce cas spécial, assez généralement acceptée; elle me paraît prétentieuse, si ce n'est en vers, où on commence à se la permettre. Pour adopter un usage, attendons toujours qu'il soit bien établi.

Je vais m'occuper maintenant des diverses consonnes : quelques-unes ne font pas de difficulté, je ne m'y arrêterai pas longtemps. La consonne *b* ne présente aucun embarras. Tout le monde la prononce bien. La consonne *c* a deux prononciations : une prononciation rude, une prononciation douce, réunies quelquefois dans un même mot : circonstance (*sir-kons-tanse*) ; donc tantôt le son de l'*s*, tantôt le son du *k*, toujours la prononciation douce, bien entendu, quand le *c* sera accompagné d'une cédille. Dans les mots où la consonne *c* est redoublée, ou bien vous garderez la prononciation dure en ne redoublant pas les deux consonnes comme dans accourir, accompagner (*a-kourir, a-kompagner*), ou bien vous prononcerez les deux consonnes, mais en donnant le son dur à la première, le son doux à la seconde, comme dans le mot *accent,* qui doit se prononcer : *a-k-sent.* Quand la consonne *c* se trouve à la fin d'un mot, tantôt elle se prononce : *Je suis avec vous* (*avèk vous,* et non *avé vous*), tantôt elle ne se prononce pas : *Vous l'avouez donc ?* (*don* et non pas *donk*).

Peu d'observations à faire en ce qui concerne la consonne *d*. Elle se prononce, nous dit le maître de philosophie dans le *Bourgeois Gentilhomme*, en donnant du bout de la langue au-dessus des dents d'en haut ; retenez cette indication : vous verrez pourquoi dans un instant. Au commencement et dans le corps des mots, le son du *d* ne change jamais; mais souvent, à la fin des mots, cette consonne ne se prononce pas : nid (*ni*). Vous viendrez, mais quand? (*kan*). Quand la consonne se lie, elle prend toujours le son du *t* : *grand homme* (*granthomme*).

Rien à dire de la consonne *f*, si ce n'est, comme le remarque Littré, qu'elle remplace partout le *ph*. La consonne *g* n'a, en réalité, qu'une prononciation qui lui soit propre, la prononciation rude comme dans les mots : *gamme, garnison, guerre*. Mais, souvent, elle perd cette prononciation pour prendre le son du *j*, comme dans : *obligeance* (*oblijance*), *allégeance* (*aléjance*). Souvent, à la fin des mots, le *g* ne compte pas.

La consonne *h* est ou n'est pas aspirée. *Un homme* (*un-nome*), *une hache* (*h* aspirée). Il faut toujours faire les liaisons avec l'*h* non aspirée, jamais avec l'*h* aspirée. Cela paraît inutile à dire, mais c'est une faute que l'on fait quelquefois.

Rien à dire de la consonne *k*, qui est le *c* dur; dans tous les mots, la consonne *q* prend le son de

la consonne *k*. Pas de difficulté pour la consonne *l*. Quand elle est redoublée dans l'orthographe, elle ne l'est pas toujours dans la prononciation. Pour se fixer, en cas de doute, il est nécessaire d'avoir recours à un bon dictionnaire. On verra que dans *illégitime* les deux *ll* se prononcent, tandis qu'on n'en doit prononcer qu'une dans *allégresse*.

Une faute fréquente est de dire : *jellavoue, voullavez vu,* pour : *je l'avoue,* vous *l'avez vu*. On fait sonner deux *ll* dans la prononciation : c'est tout ce qu'il y a de plus mauvais. Il faut toujours faire sentir l'*l* dans le mot *il*. Que de gens disent : *i me l'a dit,* pour : *il me l'a dit; un homme comme i faut,* pour *un homme comme il faut;* c'est odieux et je ne laisserai jamais passer cette faute. A la fin des mots, la consonne *l* souvent ne compte pas : *gentil*. Je ne m'arrêterai pas sur les consonnes *m, n, p,* si ce n'est pour faire deux remarques : 1° Il faut être très réservé pour la liaison de ces trois consonnes, elle est souvent prétentieuse; on commence, cependant, à pouvoir dire : *une main n'habile, un cou-pimprévu*. Il faut toujours prendre conseil avant de se permettre ces liaisons un peu affectées. Souvent, dans le corps d'un mot, on ne tiendra compte ni de l'*m,* ni du *p :* vous direz *condaner* pour *condamner* et *donter* pour *dompter*. Remarquons, en passant, que la consonne *q,* à la fin des mots,

tantôt se prononce, tantôt ne se prononce pas. J'ai cinq louis dans ma poche (*sin*); combien avez-vous de louis dans votre poche? Cinq (*sink*). Voilà d'inexplicables bizarreries.

J'arrive à la consonne *r*. L'*r* se prononce, nous dit le maître de philosophie dans le *Bourgeois gentilhomme*, en portant le bout de la langue jusqu'en haut du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement. Le seul moyen d'obtenir la vibration de l'*r* est de faire ce que Molière nous indique, de frapper du bout de la langue les dents d'en haut; c'est ce que l'on fait naturellement quand on prononce les consonnes *d* et *t*, d'où il suit que, pour se corriger du grasseyement, qui n'est que la prononciation gutturale de l'*r* (la langue restant inerte et n'agissant pas), il est bon de prononcer alternativement les deux consonnes *t*, *d*. Vous donnez ainsi à l'extrémité de la langue une agilité, une souplesse qu'elle n'avait pas; faites précéder les consonnes *t*, *d*, de la consonne *f*, qui, en vous forçant d'appuyer les dents d'en haut sur la lèvre de dessous, amène naturellement votre langue en avant du palais et dites, fort et lentement pour commencer, et de plus en plus vite ensuite, de façon même à presque confondre le son des deux dernières consonnes-

nes *ftd* ou *ftede* ou *ftedede*, et alors, quand vous êtes tout entier à cet exercice peu récréatif, mais utile, et quand votre élan est bien pris, faites entrer dans la danse, selon l'expression pittoresque de M. Legouvé, une petite *r*, bien timide, bien modeste d'abord, et que vous n'articulerez presque pas pour commencer. Remarquez bien si votre langue se replie; si elle se replie, c'est que le défaut persiste, alors recommencez; ne vous rebutez pas, votre langue n'est pas encore assez souple, mais elle le deviendra demain, après-demain, dans peu de jours. Je grasseyais horriblement, mon professeur m'indiqua le remède que je signale à mon tour, et, en quelques semaines, j'étais corrigé. Si j'ai l'habitude de faire aux élèves une guerre acharnée à propos de ce défaut du grasseyement, ce n'est pas tant pour ce défaut en lui-même, si désagréable qu'il soit, qu'à cause de la contraction gutturale qui l'accompagne nécessairement, contraction qui paralyse l'émission naturelle du son. L'expérience est facile à faire. Prononcez un mot quelconque, le mot *ingrat*, par exemple. Respirez largement et dites le mot en prenant soin de produire plusieurs vibrations sur la dernière syllabe, autrement dit en modulant le son : vous y parviendrez sans peine si la prononciation de l'*r* se fait à l'avant du palais, par le mouvement de langue que demande Molière; mais si,

au contraire, vous grasseyez, c'est-à-dire si la prononciation de l'*r* se fait à l'arrière-gorge, par une contraction gutturale, la voix elle-même sera arrêtée net dans son émission de poitrine, et se contractera nécessairement, sans qu'il soit possible de moduler le dernier son. On voit donc l'intérêt qu'on a à se corriger du grasseyement. A la fin des mots, il faut faire toujours entendre la consonne *r : avenir, pour, sur,* autrement on parle comme les enfants. Je recommandais tout à l'heure un débit lent et mesuré; toujours utile, il deviendra nécessaire quand il s'agira de se corriger du bredouillement, qui ne procède pas d'autre chose que d'une trop grande volubilité dans le débit. A ceux qui seraient affligés de ce défaut, je demanderai, dans les commencements de leur travail, de s'attacher à prononcer lentement et rigoureusement toutes les syllabes presque en épelant et aussi en prononçant à haute voix les signes de ponctuation, de façon à être forcés de prendre un repos à chacun de ces signes. Quant au défaut de prononciation appelé *bégaiement,* il naît d'un défaut de conformation; j'ai cherché, sans les trouver, des moyens infaillibles de corriger ce défaut : que d'autres plus habiles se chargent de cette mission que je regarde comme au-dessus de mes forces.

La consonne *s* a deux articulations : son arti-

culation propre dans *insipide, assurance;* l'articulation du *z* dans une foule de mots : plaisir (*plèzir*), choses (*chozes*), etc., etc. La consonne *s* prend toujours l'articulation du *z* quand elle se lie : vous avez (*vou-z-avez*), choses excellentes (*chose-z-excellentes*), etc. A la fin d'un mot, l'*s* *qui marque le pluriel* ne se fait jamais sentir. Je ne vous conseillerai pas de dire *héla* pour *hélas!* Je demanderai que, dans ce cas, comme dans le cas du mot *fils,* que quelques-uns prononcent *fi,* l'*s* soit légèrement indiquée. Jules Favre, qui avait une prononciation à beaucoup d'égards remarquable, disait : *hélâ! avè!* J'en reviens à mon antienne : l'usage ne consacre pas cette façon de prononcer. Pour que la consonne *s* soit bien prononcée, dans l'une et l'autre de ses deux articulations, il est nécessaire que la langue ne dépasse jamais sa frontière, dont les dents sont l'extrême limite, et qu'elle occupe en outre, dans le palais, une position telle, qu'elle ne bouche pas les interstices des dents; autrement elle intercepte et assourdit le son, et le sifflement ne se produit pas. De là, le défaut si connu sous le nom de *blèsement.* Pour s'en corriger, il y a une chose très simple à faire, c'est de rapprocher les deux mâchoires l'une de l'autre de façon qu'elles soient bien serrées et bien sur le même plan; de renverser la langue et de la replier dans le fond de la

mâchoire inférieure, et, une fois là, de l'y laisser immobile et fixe, et alors de prononcer une phrase quelconque dans laquelle vous aurez accumulé les *s* comme à plaisir; le vers de Racine par exemple :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

La consonne *t* se prononce tantôt avec son articulation propre : amitié, pitié; tantôt avec l'articulation de l'*s :* action, affection, (*ak-sion, afeksion*). Le *t* se lie toujours. Quand il termine un mot dont l'avant-dernière lettre est la consonne *c,* on n'en tient pas compte; on dit : aspect imposant (*aspè-kimposant*), respect absolu (*respè-kabsolu*).

J'arrive, enfin, à la consonne *x,* et aux consonnes *ch, gn* et *ll* mouillées.

La consonne *x*, comme le fait observer Littré, qui est le plus sûr des guides, marque deux articulations avec un caractère simple. Vous avez les mots : examiner, exagérer, etc. Vous prononcez *eg-zaminer, eg-zagérer;* vous le voyez, il y a deux articulations; il importe de donner tantôt le son du *k*, tantôt celui du *g*, et chaque fois qu'on le peut, ce dernier son, qui est plus doux, à la première de ces deux articulations, et jamais, *jamais* le son de l'*s*. Oh! c'est là une faute de tous les jours que je ne peux pas pardonner, et contre laquelle je ne cesserai jamais de m'élever. On dit : *eskuze, es-plication,* etc.; cette prononciation est d'une

vulgarité révoltante. Dites : *ek-skuze, ek-splication.*

La consonne *ch* a tantôt son articulation propre : *char, chant,* etc.; et tantôt l'articulation du *k :* orchestre (*orkestre*), archange (*arkange*), etc. La consonne *gn* a tantôt son articulation propre : *ignorant;* tantôt la consonne *n* se détache de la consonne *g*, et chacune reprend son articulation particulière : *stagnant* (*stag-nant*). Il ne reste plus qu'à parler des *ll* mouillées. Ici, je cite Littré : « *l* simple, comme dans *péril, bail,* ou double, comme dans *paille* (dans l'un et l'autre cas avec un *i* antécédent), forme une articulation qu'on nomme *ll mouillées,* et qui a un son particulier, rendu en espagnol aussi par *ll*, et en italien *gl* (dans l'ancien français, on la rendait souvent par *lh* ou par *li*); je note naturellement cette articulation par *ll*, en ajoutant toujours *ll* mouillées : *ailleurs, a-lleur; bouteille, boutè-lle.* La juste prononciation des *ll* mouillées est souvent manquée : en Flandre, on fait entendre seulement une *l : boutè-l;* à Paris, on les prononce souvent comme un *y : a-yeur, boutè-ye;* partout je préviens contre cette prononciation vicieuse. »

Littré remarque qu'à Paris, *souvent* on ne mouille pas les *ll*. C'est *toujours* qu'il aurait dû dire. Je n'ai jamais, pour ma part, entendu dire : *fi-ll* (*ll mouillées*), *fami-ll* (*ll mouillées*), etc.; et

j'avoue, cependant, que j'aimerais cette prononciation, mais que voulez-vous? elle n'a pas prévalu, et c'est le cas de répéter : Il n'y a pas de règle contre l'usage. La prononciation *fi-ye* me déplaît, et, cependant, je ne vous en demanderai pas d'autre; le son *fami-ye* me paraît vulgaire et moins harmonieux en tous cas que *fami-ll*, et je dirai : restez dans l'usage, qui veut qu'on dise *fami-ye*.

J'ai essayé, dans l'examen de ces difficultés de prononciation et d'articulation, sinon de tout résoudre, au moins de signaler les principaux écueils à éviter, et j'espère y être parvenu. Je voudrais maintenant, avant d'en finir avec cette partie technique de mon travail, dire quelques mots de la voix, et parler, enfin, de la construction des phrases en prose et en vers. J'appelle toute l'attention du lecteur sur ces deux derniers points.

TROISIÈME POINT

SE RENDRE MAÎTRE DE SON ORGANE ET EN TIRER TOUT LE PARTI POSSIBLE.

Nous touchons ici à un point qui, dans l'enseignement de l'art de bien dire, est d'une importance capitale, et doit faire l'objet d'une étude incessante. On ne change pas plus sa voix que sa figure, mais on peut développer une voix naturellement bonne, on peut améliorer une voix mauvaise. Quand on a proscrit, comme on doit le faire, les sons de gorge, de nez, de tête, sons factices et qui ne peuvent être utiles que pour des effets d'imitation et dans des cas, par conséquent, exceptionnels, que reste-t-il? La voix de poitrine. C'est la voix naturelle de chacun de nous, et tous, même ceux qui, depuis leur enfance, auraient pris l'habitude de parler avec une

voix factice, la voix de gorge par exemple, tous, nous parlons à chaque instant avec la voix de poitrine. Parlez à un ami dans la rue, après avoir couru pour le rejoindre : vous parlez avec la voix de poitrine; subissez le coup d'une émotion instantanée, violente, exprimez cette émotion par une exclamation rapide : vous parlez avec la voix de poitrine; sortez de la chambre de votre mère malade avec le médecin, et dites-lui ces simples mots : « Eh bien! docteur?; » parlez, dans une pièce dont les portes sont ouvertes, à une personne qui se trouve à l'autre bout de cette pièce en vous préoccupant de ne pas être entendu par une troisième personne, qui, elle, est dans la chambre voisine : dans ces deux cas, vous parlez avec la voix de poitrine. Toutes les fois, en un mot, que vous parlez à voix basse, vous parlez de poitrine, autrement dit du médium. Remarquez ces deux hommes dans ce salon rempli de monde; ils se sont mis à l'écart du reste de la société et font un effort pour baisser le ton; écoutez-les parler, ils parlent avec la voix de poitrine; mais que tout à coup l'un d'eux, interpellé par la maîtresse de maison, soit amené à lui répondre de loin, et, par conséquent, à voix haute, et tout aussitôt il quittera la voix de poitrine pour prendre une voix factice quelconque : cela arrivera neuf fois sur dix. Eh bien! c'est cela qu'il faudra éviter;

il faudra développer votre voix de poitrine de telle façon qu'elle ait assez de souplesse et d'étendue pour vous suffire en toute circonstance. Que ferons-nous pour cela? D'abord, il faudra bien établir la différence du son de poitrine avec le son de gorge, de nez et de tête : rien n'est plus facile. Une fois cette différence établie, je vous conseillerai de monter et de descendre une gamme, en donnant d'abord très peu de son sur chaque note, et en respirant largement entre chaque note; vous prendrez bien soin, en outre, de ne pas essayer de prolonger le son, une fois votre provision d'air dépensée, car vous n'y arriveriez qu'au moyen d'une contraction de la gorge, ce qu'il faut éviter à tout prix. Vous verrez que, par cet exercice, assez fatigant, mais très efficace, vous arriverez à donner peu à peu à votre voix de poitrine toute l'étendue, toute la sonorité désirables. Une chose à remarquer chez beaucoup de lecteurs ou d'orateurs est celle-ci : c'est qu'ils ont en réalité deux voix. Dans telle partie de phrase qui suit une respiration, la voix est naturelle et bonne; mais, dans telle autre partie de la phrase, elle se contracte et devient mauvaise. C'est que l'art de conduire sa voix se confond un peu avec l'art de respirer à propos. Il faut donc bien se garder, selon les excellents conseils que donne à cet égard M. Legouvé, d'attendre, pour

respirer à nouveau, qu'on ait épuisé sa provision d'air; prenez toujours les devants, et la voix ainsi restera homogène. Que la ponctuation, dont vous ne devez jamais être esclaves, vous guide néanmoins pour savoir à quel moment vous devez respirer; une respiration entière n'est pas toujours possible quand vous n'avez qu'une virgule, mais elle est possible et nécessaire lorsque le sens d'une phrase est fini, c'est-à-dire après le point et virgule, et le point. Voyez aussi, par un rapide regard jeté sur ce qui suit, si la route que vous avez à parcourir avant de trouver une nouvelle occasion de respirer est longue ou courte, et prenez vos précautions en conséquence. Si vous attendez d'ailleurs que le souffle vous fasse défaut pour faire un nouvel appel à l'air extérieur, vous serez forcés, surtout dans les phrases d'un mouvement précipité, de respirer à des intervalles trop rapprochés, et vous tomberez alors dans un défaut grave, le hoquet. En un mot, je ne cesserai de me préoccuper de cette question si importante de la voix. Dans ce registre de médium, le seul convenable, nous tâcherons de conquérir le plus de notes, le plus de cordes possible; les cordes hautes nous serviront dans le discours pour la dialectique, pour les parties de démonstration; les notes graves et profondes, pour les parties de sentiment, pour la passion.

Plus le sentiment a sa racine au fond de l'âme, plus la voix qui doit le traduire doit elle-même être profonde. Pour exprimer, par exemple, le sentiment paternel, il ne suffit pas d'avoir une émotion sincère, c'est le cri des entrailles qu'il faut trouver. On aura beau voir couler de vos yeux des larmes véritables, votre émotion ne se communiquera que si l'accent de votre voix part, lui aussi, des profondeurs de votre être; que dis-je? s'il n'en est pas ainsi, si, tout ému que vous êtes, votre voix est aigre et glapissante, vous laisserez froid votre auditeur, ou peut-être même le ferez-vous sourire.

Varier le ton est encore une des lois d'une bonne diction. Varier le ton, c'est recourir tantôt à une note, tantôt à une autre du clavier vocal. Les règles pour ces changements de ton ne sont pas absolues.

Quand un développement est épuisé, au moment d'en entamer un autre vous devez modifier votre ton, soit en l'abaissant, si vous passez du raisonnement à la passion, soit en l'élevant, dans le cas inverse. Mais, en dehors de ces changements de ton au début d'une période nouvelle, vous devez vous préoccuper des changements de ton, à propos des phrases incidentes. Je n'ai pas besoin de vous dire ce que c'est qu'une phrase incidente. Pour les yeux du lecteur, elle se dé-

tache de la phrase principale par deux virgules; pour les oreilles de l'auditeur, elle doit se détacher par une double respiration et par un changement de ton. Vous avez à dire ces vers :

Sire, vous avez su qu'(en ce danger pressant
Qui jeta dans la ville un effroi si puissant),
Une foule d'amis (chez mon père assemblée)
Sollicita mon âme encor toute troublée.

(Corneille, *le Cid.*)

La phrase principale est celle-ci : Sire, vous avez su qu'une foule d'amis sollicita mon âme; tout le reste est incident. Adoptez une tonalité quelconque pour cette phrase principale, vous devez la modifier chaque fois que cette phrase sera interrompue, et la reprendre, chaque fois qu'elle sera reprise; cela vous fera donc, rien que pour ces quatre vers, quatre changements de ton, puisque la phrase principale est interrompue deux fois. Cette règle est simple, et vous voyez qu'en l'observant, vous donnez déjà à votre diction une grande variété. Le ton, sur l'incidente, tantôt sera baissé, tantôt élevé; cela dépendra de la tonalité adoptée pour la phrase principale. Il est difficile, impossible même, de donner à cet égard une indication précise et absolue. Quand vous aurez été amenés à prendre la phrase principale sur un ton grave, relevez la voix sur l'incidente; à l'inverse, baissez le ton sur l'incidente,

quand la tonalité de la phrase sera haute. On peut dire que c'est, le plus souvent, de cette seconde manière que vous aurez intérêt à procéder. J'ajoute que, si, à la traverse d'une phrase à tournure interrogative, c'est-à-dire d'une phrase où la voix est naturellement poussée vers une note finale aiguë, vous avez la bonne fortune de trouver une incidente, il ne faut pas manquer de baisser le ton sur cette incidente, et de reprendre ainsi un point d'appui dans le grave de la voix. La voix n'a que trop de tendance à monter, il ne faut négliger rien de ce qui peut la faire descendre. En un mot, savoir bien conduire une voix bien posée, tel devra être le but : aucun effort ne doit être épargné pour l'atteindre.

QUATRIÈME POINT

CONSTRUIRE CORRECTEMENT

L'art de construire correctement consiste à grouper les mots d'une phrase dans un certain ordre et à prendre à propos des temps d'arrêt. — Me voici donc amené à parler des temps d'arrêt dans la lecture, et à examiner successivement : 1° quand ils doivent être pris; 2° à quoi ils doivent être employés.

L'habitude des enfants, et beaucoup d'hommes sont restés enfants en cela, est de ne point savoir déterminer les repos à prendre en lisant. On va tant que le souffle dure, on s'arrête quand il manque, souvent au milieu d'un sens, quelquefois même au milieu d'un mot. — Il faudra prendre une habitude toute contraire. — Un temps de repos est toujours possible lorsque l'on
signe quelconque de ponctuation,

il est nécessaire après certains de ces signes, comme le point et virgule, et le point. Après deux points, un temps de repos se prend rarement.

La ponctuation d'une phrase sera donc pour nous un guide précieux des repos à prendre en lisant cette phrase, mais ce sera parfois un guide insuffisant, en certains cas, même, un guide dangereux. Il est rare, en effet, que vous rencontriez une virgule après le sujet de la phrase principale, sauf le cas où ce sujet sera immédiatement suivi d'une phrase incidente; et, pourtant, vous devrez presque toujours vous arrêter un peu après avoir énoncé ce sujet. Il le faudra surtout lorsque, après le sujet de la phrase, vous trouverez une inversion. Lisez ces vers :

1° Quel fruit de ce labeur pensez-vous recueillir?
(LA FONTAINE, *le Vieillard et les Trois jeunes Hommes.*)

2° Oui, mon cœur au mérite aime à rendre justice.
(MOLIÈRE, *le Misanthrope.*)

3° La nature envers vous me semble bien injuste.
(LA FONTAINE, *le Chêne et le Roseau.*)

Dans le second vers cité, vous ne trouvez qu'un signe de ponctuation, une virgule après le mot : oui. Prenez donc un repos après le mot : oui, mais prenez-en un second après les mots : *mon cœur*. La virgule n'y est pas, c'est à vous

de l'y mettre. Respirez de même après les mots : *fruit* et *nature,* dans le 1er et le 3e exemples cités.

Le sujet, donc, dans l'ordre de groupement des mots d'une phrase, devra presque toujours s'isoler. Il n'y a qu'un mot qui marche nécessairement avec le sujet, c'est le qualificatif; ces deux mots se lient *toujours* d'un trait; dans un cas seulement vous les pouvez séparer. Voici une phrase de *Don Juan :*

Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables.

(MOLIÈRE, *Don Juan.*)

Naissantes et inclinations vont ensemble, ce n'est pas douteux, mais inexplicables et charmes *peuvent* se séparer. Pourquoi ? C'est qu'il est très loisible d'admettre que Don Juan n'emploie ce dernier qualificatif que par dépit de n'en avoir point trouvé, et, par conséquent, *cherché* un autre mieux approprié. — Mais je reviens au vers de Molière et je remarque que si je néglige, dans ce vers, de prendre un temps après le sujet, les mots : « au mérite » paraîtront être les qualificatifs du sujet. Vous me direz de passer bien vite sur ces puérilités; il semble qu'on ne coure pas grand risque de commettre de pareilles fautes, et, toutefois, on les commet fréquemment.

Arrivons au complément et au verbe.

On vient de voir que, dans le cas où l'on peut placer mentalement entre le substantif et l'adjectif un : « comment dirai-je? » ces deux mots, d'ordinaire réunis, peuvent se séparer. Lorsque, entre le verbe et le complément, on peut placer mentalement un : « vous ne le croiriez jamais », il faut de même séparer ces deux mots. Exemple : « J'ai fait mettre le piège à loup à la porte de mon jardin; je pensais y trouver mon voleur, j'y ai trouvé... mon chat! » Sauf ce cas, naturellement assez rare, verbe et complément doivent toujours être prononcés d'un trait. Ici encore on dira : Cette règle est d'une observation trop facile, n'insistez pas. C'est une erreur : on la respectera encore volontiers en prose, mais en vers, presque jamais.

1° Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
L'ordre qu'on me voit suivre, et que je donne à tous.
(Corneille, *le Cid.*)

On voit de suite que, dans cet exemple, il ne faut point s'arrêter à la fin du premier vers, mais lier *avoir reçu de vous* avec *ordre qu'on me voit suivre!* C'est donc un vers et demi à dire sans prendre de repos. Voilà qui est tout simple et personne ne le fait. On s'arrête à la fin du vers comme si c'était la fin du sens, on détache de son verbe le complément qui doit faire corps avec

lui. Il va sans dire que, dans la citation qui précède, un repos est possible entre le premier et le second complément.

2° J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable,
Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable
Et que, depuis longtemps, cette estime m'a mis
Dans un ardent désir d'être de vos amis.

(MOLIÈRE, *le Misanthrope.*)

J'ai pris soin de ponctuer les vers qui précèdent comme ils sont ponctués dans les meilleures éditions. Prenez un livre et lisez. Il y a cent à parier que vous lirez ainsi les deux derniers vers :

Et que, depuis longtemps, — cette estime m'a mis —
Dans un ardent désir — d'être de vos amis.

Au lieu de lire de la façon suivante : Et que, (un temps) depuis longtemps, (un temps) cette estime (un temps) m'a mis dans un ardent désir d'être de vos amis (d'un seul trait).

Ainsi, vous aviez d'abord supprimé la virgule qui précède la petite phrase incidente : « depuis longtemps », vous aviez négligé d'isoler le sujet : « *estime* » et de lier le verbe : « *mis* » avec son complément : « *dans un ardent désir* ».

Que de fautes accumulées en deux vers !

Pour en finir avec ces règles de construction, vous remarquerez que l'adverbe doit toujours se

rattacher au verbe, à moins qu'il ne puisse prendre la forme d'une petite phrase incidente :

> Le moindre vent qui d'aventure
> Fait rider la face de l'eau.

L'expression adverbiale « d'aventure », qu'il conviendra de lier au verbe *fait rider*, pourrait, à la rigueur, s'en détacher et prendre la forme d'une incidente.

> Elle maudit la couche où d'un époux jadis
> Elle eut un autre époux et des fils de son fils.

Il est certain que *jadis* se rattache à « *elle eut* », et non à *époux*. Pour dire juste, je dois donc prendre un léger repos après *époux*, et lier d'un trait l'adverbe *jadis* à son verbe, sans faire sonner la rime sur ce mot : *jadis*. Il faut veiller de près sur toutes ces fautes; des lecteurs exercés les commettent eux-mêmes quelquefois.

Ainsi, résumons-nous : le sujet va toujours seul; il n'y a qu'un adjectif qui puisse se lier au sujet; c'est une nécessité absolue de disjoindre le sujet quand il est immédiatement suivi d'une incidente; le verbe et le complément ne se doivent jamais séparer, ils doivent être prononcés d'un trait. Lors donc qu'en vers, vous trouvez un verbe à la fin d'un vers et le complément au vers suivant, construisez la phrase comme en prose,

et ne vous souciez aucunement de la rime; liez, enfin, toujours l'adverbe au verbe. En outre, dans les vers, ne vous arrêtez à l'hémistiche et à la fin du vers que si la construction grammaticale le permet; votre préoccupation doit être de grouper vos mots dans l'ordre voulu et régulier, la rime sonnera si elle peut. L'auteur qui se sera préoccupé d'écrire des vers réellement poétiques et dans lesquels il aura voulu que le lecteur fasse sentir la rime, se sera arrangé de telle sorte que vous puissiez concilier les deux intérêts : construire correctement et indiquer la mélodie.

J'en ai fini avec toutes ces considérations préliminaires et techniques; en tenant compte de tous les conseils que j'ai donnés, on prononcera purement, on articulera bien, la voix sera posée, les phrases construites avec méthode, en un mot on aura une diction nette et correcte.

PREMIÈRE PARTIE

LES PRINCIPES

§ II — DE L'EXPRESSION DANS LA DICTION

PREMIER POINT

PREMIER TRAVAIL A FAIRE POUR DEVENIR DES « DISEURS EXPRESSIFS ».

DEUXIÈME POINT

RECHERCHE DE LA SEULE « INFLEXION JUSTE ». — DANS LA TRAGÉDIE COMME DANS LA COMÉDIE, RÉCITER COMME L'ON PARLE.

TROISIÈME POINT

NÉCESSITÉ DE POSER DANS TOUTE PHRASE LA NOTE MUSICALE DE CHAQUE INFLEXION, AUTREMENT DIT L'ACCENT TONIQUE, SUR LE MOT DE VALEUR DE L'IDÉE.

PREMIER POINT

PREMIER TRAVAIL A FAIRE POUR DEVENIR DES DISEURS EXPRESSIFS.

Un homme éminent dans les lettres, qui, de plus, est lui-même un diseur du plus rare mérite, n'a pas craint d'affirmer un jour qu'un bon professeur de diction est un bon professeur de littérature. J'espère parvenir à prouver que cette proposition de M. Legouvé est d'une vérité rigoureuse. — Remarquons-le d'abord : notre étude a pour point de départ et pour base une analyse littéraire très attentive et très serrée. Certes, me répondra-t-on, il faut comprendre ce qu'on lit, et il n'est pas nécessaire d'insister beaucoup sur une chose aussi simple. — Aussi simple? Le croyez-vous? J'ai vu des gens fort intelligents, fort lettrés, varier d'opinion sur l'interprétation d'une phrase, en apparence facile à saisir; il n'y

avait, bien entendu, que l'une des deux opinions qui fût juste, mais l'autre se défendait par des arguments très spécieux.

Sous cette enveloppe du style se cache toujours un sentiment ou une idée; pénétrer profondément cette idée, n'en rien laisser perdre, en démêler les finesses les plus subtiles, en saisir les nuances les plus délicates, rompre, enfin, selon la pittoresque et vigoureuse expression de Rabelais, l'os où l'auteur renferme parfois sa pensée pour en extraire et en sucer toute la moelle, ce n'est pas toujours une besogne aisée, et s'il se rencontre peu de personnes qui disent bien, c'est que, le plus souvent (j'en ai fait mille fois la remarque depuis que je m'occupe d'enseignement), on ne se donne pas la peine de comprendre ce que l'auteur a voulu dire. Il faut ajouter, à l'excuse des lecteurs dont je parle, que les grands écrivains, ceux qui expriment leur pensée avec une parfaite propriété d'expression, sont extrêmement rares. Pour traduire ces maîtres du style qui, sans effort, trouvent le mot juste, il faut au lecteur lui-même peu d'effort.

Mais, à côté de ces grands écrivains, que d'écrivains, même distingués, noient leur pensée dans des expressions faibles et confuses! L'à-peu-près, en matière de style, est le fait de presque tous les écrivains de second ordre; et que de grands

écrivains même, en certains passages de leurs œuvres, se montrent, en ce sens, des écrivains de second ordre !

Voyons donc, en prenant quelques exemples, s'il est aussi facile qu'on le pourrait croire, de trouver le sens exact de la pensée d'un auteur.

La première fois qu'un élève (et je parle d'un élève intelligent) me dit la fable de La Fontaine intitulée : *le Loup et le Chien,* il ne manque jamais de donner au mot *volontiers,* qui termine le sixième vers de cette fable, une inflexion qui dénature complètement la pensée de l'auteur. « Viendrez-vous au Louvre demain? demandez-vous à un ami. — Volontiers, » vous répondra-t-il, après avoir un instant cherché s'il n'a rien de mieux à faire le lendemain. Nous avons tous, dans l'oreille et sur les lèvres, l'inflexion qui traduirait cette réponse : mon élève aussi, dans le cas qui nous occupe, court droit à celle-là, et, sur ma remarque seulement, il s'aperçoit qu'il faut la proscrire. — Une seconde d'attention lui aurait suffi pour constater que le mot *volontiers* avait, cette fois, le sens de ces deux mots : « sans hésiter », qu'il fallait faire sentir dans la manière de dire le mot, non pas une sorte d'acceptation ou de consentement, de la part du loup, mais bien cette idée : le premier mouvement d'une bête féroce affamée, c'est de se jeter sur sa proie.

Je prends un autre exemple (et je n'aborde pas encore les vraies difficultés d'interprétation) : dans la fable du Chêne et du Roseau; le Roseau dit au Chêne :

Votre compassion part d'un bon naturel...

L'inflexion qui traduira cette réponse avec justesse est subordonnée au caractère que vous attribuerez au Roseau. Est-il ou n'est-il pas dupe des protestations du Chêne ? Répondez avant tout à cette question, sinon il y a bien des chances pour que vous rendiez inexactement l'idée de l'auteur.

On me dira que, dans ces deux cas (et c'est à dessein que j'ai choisi d'abord ces exemples simples), la solution du problème est facile; j'en conviens, mais encore n'est-il point inutile d'y réfléchir un instant.

Dans d'autres cas, il faut, pour dire juste, faire en quelque sorte violence aux expressions; si l'on prenait toujours un mot dans son acception habituelle, on ferait souvent de lourdes méprises. Dans une de ses plus jolies ballades, Victor Hugo met dans la bouche d'une jeune Bretonne attendant le retour de son fiancé, qui s'est illustré dans les combats, ces mots :

Je lève un front baissé naguère
Et mon orgueil est du bonheur!

Songez que, dans une situation analogue, une

fille de grande race ne saurait employer d'expressions plus relevées et plus nobles. Or, dans le cas qui nous occupe, c'est une petite paysanne qu'il faut faire parler. La conséquence, ici, s'impose d'elle-même :

Dans la fable de La Fontaine, intitulée : *le Vieillard et les Trois jeunes Hommes*, une des plus exquises créations de cet esprit merveilleux, le lecteur doit se prémunir contre un danger à peu près semblable à celui que je signalais précédemment.

Écoutez parler ces jouvenceaux :

Passe encor de bâtir, mais planter à cet âge!
Disaient trois jouvenceaux, enfants du voisinage;
Assurément il radotait.
Car, au nom des dieux, je vous prie,
Quel fruit de ce labeur pensez-vous recueillir?
Autant qu'un patriarche il vous faudrait vieillir.
Ne songez désormais qu'à vos erreurs passées;
Quittez le long espoir et les vastes pensées;
Tout cela ne convient qu'à nous.

Tous ces vers, sauf celui que j'ai souligné, sont faciles à dire, car les réflexions qu'ils contiennent sont bien à leur place dans la bouche de jeunes gens présomptueux et rieurs. En est-il de même du vers en question? Nullement. L'idée qu'exprime ce vers n'est-elle point une idée trop sérieuse, et qui semble ne pouvoir naître que dans l'esprit d'un homme mûri par l'expérience?

Qu'un philosophe austère, un Nicole ou un Arnaud, par exemple, s'efforçant de ramener à la vertu un libertin endurci, s'exprime de la sorte, soit ; mais des écoliers ne sachant rien de la vie et n'ayant qu'illusions et gaieté dans l'âme ! Il est difficile de l'admettre. Il faut pourtant le dire, ce vers *sérieux*. Oui, et nous le dirons *gaiement*. Il faut en violenter les expressions et les faire rentrer dans le ton général.

Mais tout cela n'est rien encore, et ces difficultés, qui surgissent à chaque pas, vous paraîtront presque enfantines à côté de celles que nous rencontrerons tout à l'heure.

Reportez-vous avec moi à la scène III de l'acte II des *Horaces*. Vous avez à dire ces vers du jeune Horace :

> Mourir pour le pays est un si digne sort
> Qu'on briguerait en foule une si belle mort.
> *Mais vouloir au public immoler* CE QU'ON AIME,
> *S'attacher au combat contre un* AUTRE SOI-MÊME,
> *Attaquer un parti qui prend pour défenseur*
> *Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,*
> *Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie*
> *Contre un sang qu'on voudrait* RACHETER DE SA VIE,
> Une telle vertu n'appartenait qu'à nous.

La pente naturelle de chacun de nous sera d'exprimer avec sensibilité les vers de cette tirade que j'ai pris soin de souligner. Or ce serait là une interprétation inacceptable. Comment ! me

répondrez-vous, j'ai à faire parler un homme qui dit à un autre : « Je vous aime, vous êtes un autre moi-même, je voudrais racheter votre vie au prix de mon sang! » Lorsqu'on exprime de pareils sentiments, il est impossible de ne pas s'émouvoir, et vous ne voudriez pas qu'Horace s'émût? Mais c'est aller contre les mots mêmes dont Corneille s'est servi! — Oh! les mots! Comme il faut peu s'en soucier parfois, et combien il m'est facile de vous démontrer que, dans le cas qui nous occupe, on ne doit tenir aucun compte des sentiments qu'ils paraissent exprimer! Seulement, pour établir cette preuve, il me faudrait faire une complète analyse de la pièce de Corneille, et étudier à fond, en le comparant à tous les autres, le caractère de mon personnage. N'ayez aucune crainte, je ne vous entraînerai pas encore dans des commentaires approfondis; je veux seulement résumer l'analyse de la pièce des *Horaces*. — Qu'est-ce que cette pièce? Une étude du patriotisme, n'est-il pas vrai? L'auteur (c'est là son œuvre de poète dramatique) a bien moins pour objet de nous en présenter un type absolu que d'en placer sous nos yeux plusieurs modèles, entre lesquels nous aurons la liberté de faire un choix. Or l'idée de patrie est-elle autre chose que l'idée de famille étendue? Et, de même, l'idée d'humanité est-elle autre chose que l'idée de la

patrie généralisée, de la patrie sans frontières? Non. Ces idées-là (idée de patrie, idée de famille) ne peuvent jamais s'exclure, puisqu'au contraire l'une sert de fondement à l'autre et qu'elles se fortifient réciproquement. Je crois qu'il ne peut se produire aucun désaccord sur ce point. Or, dans la suite de la scène qui nous occupe, écoutez parler Horace :

Contre *qui que ce soit* que mon pays m'emploie
J'accepte aveuglément cette gloire *avec joie*.

En d'autres termes : « Je serais heureux de tuer mon père pour prouver que j'aime mon pays. » Essayez de concilier cette joie sauvage avec un mouvement de vraie sensibilité : vous n'y parviendrez pas. Rien de plus étroit, de plus faux que la conception d'Horace ; c'est un être qui s'échauffe à froid, et qui est tout simplement insupportable. — Voilà donc qui est bien entendu : nous ne dirons pas avec sensibilité les vers en question, nous les dirons d'un ton de raisonneur farouche, rien de plus. — N'est-ce donc pas quelque chose que d'être parvenus, par cette analyse préliminaire, à éviter un aussi dangereux écueil? Remarquez bien que je ne nie pas chez Horace l'enthousiasme ; je conteste seulement qu'il ait sa racine dans le sentiment. N'envisageant qu'un des côtés du patriotisme, il s'éprend, en quelque

sorte, d'une abstraction pure, d'une entité ; or la flamme qui jaillit du cerveau seul est une flamme froide et sans durée. — Combien est plus touchant et plus vrai le patriotisme de Curiace! Oh! celui-là, il ne cache pas son émotion, non, il veut qu'on la voie, il s'en fait presque un titre de gloire.

J'ai le cœur aussi bon, mais enfin je suis homme...
Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler...

C'est que le vrai courage, on le sait, ne va pas sans l'humanité, sans la sensibilité, j'allais presque dire sans la peur. N'avons-nous pas, pour appuyer cette assertion, le souvenir du plus grand de tous nos rois, toujours ému, et forcé de lutter contre un trouble involontaire, avant d'engager une action? « Ah! carcasse, s'écriait-il avant Ivry, en frappant sa poitrine de son poing fermé, ah! tu trembles ainsi pour rien; eh bien! je vais te faire trembler pour quelque chose! » Et il se jeta audacieusement au plus fort de la mêlée. — Notre Horace n'aurait eu qu'un sourire de pitié pour un pareil courage, peut-être même ne l'eût-il pas compris; c'est un peu le genre d'héroïsme de Curiace. Il mesure, avant le combat, l'étendue des sacrifices que son pays lui demande, il déplore amèrement la perte des biens que le choix d'Albe lui arrache; mais en sera-t-il moins digne de ce choix? Qui oserait le préten-

dre? Curiace pleure, mais se battra-t-il moins bien que son rival? Non... Tout est là. Le vrai courage, mélange de force morale et de sensibilité, est donc chez Curiace, et non chez son présomptueux beau-frère. N'en avons-nous pas la preuve dans le prix même que chacun des deux héros reçoit? Horace triomphe, il est vrai; mais, déjà diminué par la lutte même et le subterfuge auquel il recourt, il souille sa victoire par un assassinat. Combien est plus glorieuse la défaite de Curiace! Il succombe, lui, mais victime d'une sorte de guet-apens, et sa défaite le grandit. J'arrête ici ce commentaire; j'en ai dit assez pour faire apprécier l'intérêt qu'il y a à pousser ces analyses aussi loin que possible.

J'en viens à un autre exemple et à une difficulté du même genre, plus délicate encore peut-être. Je prends cet exemple dans la pièce de Molière : *les Femmes savantes.* — Voici un homme placé entre deux jeunes filles, les deux sœurs. Il a reporté sur la cadette l'amour que lui a longtemps inspiré l'aînée. Cette dernière, piquée au jeu et dans l'espoir de regagner le terrain perdu, le met en demeure de se prononcer entre elles deux. Sur quel ton cet homme doit-il parler à la sœur aînée? Rien de plus facile que de résoudre cette question. Il n'est pas un seul de vous, lecteurs, qui ne me dise que cet homme, s'il est réelle-

ment épris de la sœur cadette, et si d'autre part il est bien élevé, doit parler à la sœur aînée sur le ton de la plus complète indifférence, tempéré par la courtoisie... Mon Dieu! oui, cela paraît tout simple et très facile au premier abord, mais voici que tout va changer, et la difficulté surgir. Cet homme s'appelle Clitandre, les deux jeunes filles se nomment Henriette et Armande, et voici les vers de Molière que nous allons avoir à dire :

CLITANDRE à Armande (acte Ier).

Vos attraits m'avaient pris, et *mes tendres soupirs*
Vous ont assez prouvé *l'ardeur de mes désirs;*
Mon cœur vous consacrait une *flamme immortelle,*
Mais vos yeux n'ont pas cru leur conquête assez belle.
J'ai souffert sous leur joug cent mépris différents,
Ils régnaient sur mon âme en superbes tyrans,
Et je me suis cherché, lassé de tant de peines,
Des vainqueurs plus humains et de moins rudes chaînes.

CLITANDRE à Armande (acte IV).

Appelez-vous, Madame, une infidélité,
Ce que m'a de votre âme ordonné la fierté?
Je ne fais qu'obéir aux lois qu'elle m'impose
Et, si je vous offense, elle seule en est cause,
Vos charmes ont d'abord *possédé tout mon cœur,*
Il a brûlé deux ans d'une *constante ardeur,*
Il n'est soins empressés, devoirs, respects, services,
Dont il ne vous ait fait d'*amoureux sacrifices.*
Tous mes vœux, tous mes soins ne peuvent rien sur vous,
Je vous trouve contraire à mes vœux les plus doux,
Ce que vous refusez, je l'offre au choix d'une autre,
Voyez : est-ce, Madame, ou ma faute ou la vôtre?

Mon cœur court-il au change ou si vous l'y poussez?
Est-ce moi qui vous quitte ou vous qui me chassez?

Chacun des vers que je viens de citer offre un péril pour l'interprète. Que de fois je les ai entendu dire, ces vers! Et, presque jamais, dans le ton juste. On les dit sur le ton du reproche, sur le ton du dépit. Quelques-uns y mettent une expression tendre, d'autres les soulignent d'un sourire moqueur. Autant d'erreurs, autant de non-sens.

En les disant de la sorte, on ne voit pas qu'on donne gain de cause à Armande, qui va n'avoir qu'un signe à faire pour que Clitandre tombe à ses pieds de nouveau... Avec l'une ou l'autre de ces interprétations, nous ne sommes plus dans la haute comédie de Molière, nous sommes dans un drame quelconque. Henriette, prise en passant par Clitandre, dans un moment de dépit, et abandonnée dès que sa sœur aînée voudra bien se rendre, ne sera plus du tout le personnage que Molière a voulu tracer; par ces diverses manières de dire, vous m'annoncez une autre action, et me faites, même, entrevoir je ne sais quel dénouement dramatique. Donc, vous ne devez laisser percer dans votre réponse à Armande, ni la moindre nuance de dépit, ni le moindre accent de reproche, pas de moquerie non plus, car ce serait revenir au même but par un autre chemin.

— Or, il n'est pas, je le répète, un seul de ces vers qui ne vous pousse dans une de ces voies. — Vous avez à dire : « *Vous m'avez fait souffrir, vous m'avez chassé, je vous jurais une flamme immortelle.* » Or, souffrez-vous encore? Non certes. Parlez donc de cette souffrance passée, comme s'il s'agissait du tourment d'autrui. Lui en voulez-vous de vous avoir chassé? Par exemple! Vous l'en remercieriez plutôt. — Ne parlez donc pas en homme qui garderait quelque amertume d'une déception soufferte. Pas d'accent de triomphe, pas de persiflage, pas de sourire outré, rien, rien, aucune émotion d'aucun genre. Parlez dignement, librement, mais surtout *froidement;* que votre ton soit celui de l'indifférence et de l'oubli le plus profond, tempéré par la courtoisie d'un homme du monde. — Dites les mots « tendres soupirs » — « ardeur de mes désirs » — « flamme immortelle », — aussi tranquillement que si vous lisiez un procès-verbal quelconque. Méfiez-vous du vers suivant :

Mais vos yeux n'ont pas cru leur conquête assez belle.

Dans un cours, j'ai fait dire successivement ce vers à vingt personnes, toutes lettrées (c'étaient des professeurs, des avocats) ; une bonne moitié y mit une inflexion qui signifiait nettement : « Vous étiez bien dégoûtée, madame ; quel homme vous

fallait-il donc? » On le voit, ce n'était pas cela du tout. Et je n'avais pas, en vérité, à me montrer trop sévère, car je suis le premier à reconnaître que, dans le passage en question, presque chaque mot est un écueil.

Un exemple encore de la nécessité où nous serons de regarder toujours de bien près les mots, et de les peser longuement. Quel est le sens que l'on attribue ordinairement à cette formule de langage : *Si ce n'est que cela?* Le sens que voici : je n'attache qu'une importance secondaire à cette chose. Toutes les fois donc que vous rencontrerez cette formule, votre mouvement naturel sera de la traduire par une inflexion d'indifférence ou de dédain. Eh bien! reportons-nous au IVe acte de *Tartuffe* (scène entre Tartuffe et Elmire) — Elmire dit :

> Mais comment consentir à ce que vous voulez
> Sans offenser le ciel dont toujours vous parlez?

Tartuffe répond :

> *Si ce n'est que le ciel* qu'à mes vœux on oppose,
> Lever un tel obstacle est pour moi peu de chose.

Il y a au théâtre, à ce moment de la pièce, un jeu de scène dont l'effet sur le public est infaillible. C'est, pour l'acteur qui représente Tartuffe, d'écouter, les yeux baissés, la question que lui fait Elmire; une fois cette question entendue, de

relever la tête, et d'exprimer en regardant le public, par un mouvement d'épaules et un sourire de dédain, la plus complète incrédulité; enfin de se retourner vers Elmire, en disant : « Si ce n'est que le ciel! » du ton dont vous diriez : Voilà le dernier de mes soucis. — C'est une tentation bien forte que de produire un grand effet; eh bien! il faut savoir résister à cette tentation, car, en traduisant ainsi le vers de Molière, ce n'est pas seulement un vers isolé que vous dites mal, c'est le caractère entier du principal personnage que vous faussez, c'est l'œuvre entière de Molière qui disparaît. Qu'on ne me taxe pas d'exagération, il m'est facile d'établir cette preuve avec la dernière évidence. — Voulez-vous bien vous reporter avec moi à la scène dont nous parlons? A ce moment de la pièce, quel est, bien au juste, l'état d'esprit de Tartuffe? Il a douté d'abord du bonheur de « ses témérités » ; mais du moment où Elmire ne refuse pas de lui prouver sa victoire par « des réalités », il n'a plus aucune raison de se méfier, et, de fait, il ne se méfie plus.

Pourquoi alors n'essaye-t-il pas de lever les derniers scrupules d'Elmire par les raisons que tout autre donnerait à sa place? Parce que Molière n'a pas voulu que Tartuffe *jouât* le rôle d'hypocrite, mais bien qu'il fût jusqu'au bout, en tout lieu et en toute circonstance, hypocrite dans l'âme.

Que répond-il, en effet? Rien autre chose que ceci : Si le ciel est le seul obstacle qui vous arrête, cet obstacle est très facile à lever. Il ne dit pas du tout : Je me moque du ciel; il dit au contraire : Je me réjouis de pouvoir vous prouver que le ciel ne s'offensera pas si vous accueillez ma demande ;

Mais des arrêts du ciel on nous fait tant de peur,

reprend Elmire, qui ne livrerait pas à son adversaire un second assaut, si le premier avait réussi. Écoutez la suite : il y a, dit Tartuffe, un système très ingénieux pour « rectifier le mal de l'action avec la pureté de notre intention ». Il est hors de doute qu'en ce moment, Tartuffe n'est pas assez maître de lui pour méditer cette réponse, et la faire froidement. Il est hors de doute aussi qu'il ne se méfie plus, et pourtant il parle encore comme s'il se méfiait, comme s'il se savait écouté. C'est qu'encore une fois (Molière ainsi l'a voulu) il ne dépend pas de lui de cesser un instant d'être hypocrite, d'agir et de parler en hypocrite. Il est double et retors par essence. L'hypocrisie est, en quelque sorte, le fond même de sa nature. Non seulement ce sentiment domine en lui tous les autres, mais il déteint pour ainsi dire sur chacun d'eux. La passion même, cette passion violente que Molière a donnée à ce personnage, vivra en bonne compagnie avec son hypocrisie, et jamais

Tartuffe amoureux ne trahira Tartuffe hypocrite.

Nous voilà bien loin *en apparence* de notre point de départ, et, pourtant, nous sommes forcés de reconnaître (à ce moment où la conception du grand poète nous apparaît dans toute sa profondeur) qu'il suffisait, pour la fausser tout entière, de ne pas dire, dans le ton juste, ces quelques mots d'une des répliques de Tartuffe : « *Si ce n'est que le ciel...* » Il faut donc analyser toujours, analyser sans cesse et se défier du sens apparent des mots. N'est-il pas nécessaire même, pour bien dire, d'entrer, non seulement dans le caractère particulier du personnage que l'on fait parler, mais encore (et cela est plus difficile) de s'assimiler momentanément jusqu'aux préjugés pour ainsi dire de l'auteur qu'on interprète, de telle manière qu'on arrive à sentir et à penser comme lui? Je me place d'abord dans le premier de ces deux cas. Je vous prie d'ouvrir votre Molière au IVe acte du *Tartuffe*, scène 1re. Tartuffe et Cléante sont en présence. Écoutez parler Cléante :

Oui, tout le monde en parle, et (vous m'en pouvez croire)
L'éclat que fait ce bruit n'est point à votre gloire.

Voilà qui est net, et il semble bien que, dès les premiers mots, Cléante soit tenu de parler sur le ton de la menace et de la provocation... C'est l'interprétation qui paraît la plus naturelle, la

plus conforme au texte; mais si vous allez au fond des choses, en dépit de l'âpreté des expressions, vous parlerez d'abord sur un ton contenu et presque conciliant. Vous y serez amenés en réfléchissant à ceci : Si Cléante qui, depuis longtemps, en honnête homme clairvoyant qu'il est, a percé à jour les momeries de Tartuffe, se fait violence jusqu'à lui demander un entretien, c'est qu'il nourrit encore l'illusion d'obtenir de lui, en le ménagcant, quelques concessions. Il doit donc, au début de la scène, refouler le dégoût que ce misérable lui inspire, et ce n'est que peu à peu, au fur et à mesure que son interlocuteur échappe par des « *excuses colorées* » à ses vigoureuses instances, qu'on doit sentir ce dégoût lui monter aux lèvres et s'échapper à la fin de la scène en paroles méprisantes. — Si votre ton, au contraire, est irrité et provocant dès le début, vous n'avez rien à attendre de celui à qui vous parlez, la scène tout entière est sans objet... Il faut donc, comme je le disais, entrer à fond dans les dispositions particulières de votre personnage pour le faire parler comme il convient.

Je pourrais citer des milliers d'exemples de ces difficultés, mais il faut savoir se restreindre ; j'en citerai seulement deux ou trois encore.

Étudiez la réponse de Pyrrhus à Oreste (Ier acte

d'*Andromaque)*, et particulièrement le passage suivant :

Tout était juste alors : la vieillesse et l'enfance,
En vain, sur leur faiblesse appuyaient leur défense,
La victoire et la nuit plus cruelles que nous
Nous excitaient au meurtre et confondaient nos coups;
Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère.

Essayez de concilier l'idée : « Tout était juste alors » avec l'idée du remords qu'accuse le dernier vers, vous n'y parviendrez pas. — Étudiez alors profondément et dans son esprit cette réponse, et vous aboutirez à ceci : il faut dire : « *tout était juste,* » comme s'il y avait « combien je voudrais que tout eût été juste ! » — Ramené, malgré lui, au souvenir de Troie en flammes et de Polyxène égorgée, Pyrrhus, à ce moment, a une sorte de vision sanglante, et il essaye d'y échapper en rejetant sur la victoire et la nuit une part des atrocités dont il ne se sent que trop responsable.

Je faisais travailler le rôle d'Elmire à une jeune actrice qui, depuis, s'est fait une bonne place au théâtre. J'essayais, dans tout le rôle, et notamment au IV[e] acte, quand elle fait cacher Orgon sous la table, de lui faire accuser le malaise cruel, la souffrance profonde où la jette la nécessité de faire la coquette avec Tartuffe :

Je vais par des douceurs, *puisque j'y suis réduite,*
Faire poser le masque à cette âme hypocrite.
. . . .

C'est à vous d'arrêter son ardeur insensée.
Quand vous croirez l'affaire assez avant poussée,
D'épargner votre femme...

Mettez, lui disais-je, dans ces mots : « puisque j'y suis réduite » un vif accent de reproche; une supplication très instante dans ces mots : « d'épargner votre femme. » — Vous croyez donc, Monsieur, me dit-elle, qu'Elmire est une si honnête femme que cela. Écoutez-la quelques vers plus loin :

Ce sont vos intérêts, vous en serez le maître.

Cela a bien l'air de vouloir dire : pour moi, je m'en moque un peu.

J'eus toutes les peines du monde à faire revenir mon écervelée de cette idée saugrenue, mais je parvins enfin à la convaincre et à lui faire dire, dans le sentiment juste, ce terrible vers qui l'avait jetée à cent lieues de la véritable interprétation.

Autre exemple : Vous recevez, je le suppose, la visite d'un monsieur qui vient vous demander votre avis sur des vers qu'il a faits; vous trouvez ces vers mauvais et vous dites à cet importun : « Mon Dieu, Monsieur, c'est un travers inoffensif que de faire de mauvais vers quand on les garde pour soi; mais cela devient un ridicule intolérable lorsqu'on s'avise d'en faire étalage et d'en assommer les autres. »

Il est bien clair que le ton de cette réponse changera selon le caractère de la personne qui sera interrogée, et si je trouve ces paroles dans la bouche du Misanthrope, par exemple, il faudra, pour bien dire, que je parvienne à concilier, dans le ton de cette réponse, la *franchise* qui est un impérieux besoin de la nature naïve d'Alceste, misanthrope par amour de l'humanité, avec la *bonté* qui est le fond même de son âme, et avec la *politesse* qui est le fruit de son éducation et qui prête à ses brusqueries mêmes je ne sais quel charme de bonne compagnie. Est-ce bien facile d'arriver à cette conclusion qui paraît simple? Non certes; ce n'est pas qu'il faille pour cela des réflexions bien profondes, mais il faut, dans ce travail préparatoire, beaucoup de bonne foi, de naïveté, et surtout nul désir de se faire valoir.

Sont-ce donc là, en matière d'interprétation, des qualités si rares? N'en doutez nullement. Ces purs chefs-d'œuvre, si lumineux dans leur simplicité, ont été dénaturés par tant de commentaires, qu'il n'est pas toujours très facile de s'y retrouver! J'ai entendu un érudit, qui, souvent, explique avec autorité les grands écrivains, condamner comme immorale la pièce de *Polyeucte*, sous prétexte qu'elle n'est qu'une longue apologie du suicide. Et l'on entrevoit, sans que j'aie

besoin de m'y appesantir, toutes les raisons spécieuses sur lesquelles ce commentateur trop subtil étayait sa bizarre argumentation.

— Un jour, arrive un nouveau commentateur qui se dit : « Voyons! que pourrais-je bien écrire sur *le Misanthrope* qui n'ait pas encore été imaginé? Cherchons. » Il cherche et il trouve. C'est le propre des grandes œuvres de se prêter à mille interprétations différentes. Et voilà notre homme en campagne. Le plus grave de l'affaire, c'est qu'il a quelquefois de l'esprit! De l'esprit, pour sentir, comprendre et traduire Molière! Et qu'arrive-t-il? C'est qu'un jour, à force de violenter un texte clair, on fait d'Alceste une sorte de philosophe humanitaire, régentant nos vices du haut de son impeccabilité, au lieu de voir tout bonnement en lui un homme quelque peu naïf, tiraillé sans cesse entre le désir d'être vrai et le besoin de rester bon, nullement agressif, même dans ses plus grands emportements, prenant soin, au contraire, de tempérer toujours ses critiques par un éloge délicat, ayant, cela est vrai, une vue très haute de la vertu et du devoir, mais impuissant à atteindre ces cimes, et tombant lui-même à chaque pas dans les travers, les faiblesses, les petites lâchetés et les transactions de conscience que sa virulence flagelle chez les autres.

J'ai dit aussi, et c'est le second cas que je prévoyais tout à l'heure, qu'il faut, pour traduire un auteur, entrer du mieux possible dans son tempérament particulier, et se l'assimiler en quelque sorte. — Il est, en ce sens, un écueil, qu'il faut savoir éviter. — La pente naturelle de quelques lecteurs, lorsqu'ils prennent un volume, n'est point tant de rester des traducteurs fidèles que de substituer leurs impressions et leurs manières de sentir à la nature propre de l'auteur. C'est une très fâcheuse tendance. On se dit ceci : A la place de l'écrivain, j'aurais ressenti de telle manière, et, par conséquent, je ne puis exprimer ces idées que comme je le ferais si elles m'étaient personnelles; et on va même plus loin quelquefois, on prétend ne pas faire de tort à l'auteur puisqu'on ajoute à son idée. Or vous n'avez pas plus le droit d'ajouter à la pensée d'un auteur, si tant est que vous puissiez justifier jamais cette prétention, que vous n'avez le droit d'en rien retrancher.

Mettez dans la bouche d'un prédicateur cette phrase : « Dieu exclura de son royaume éternel tous ceux qui, volontairement, auront vécu hors de sa loi. » Il semble bien, au premier abord, que le ton avec lequel doit être exprimée cette phrase ne saurait changer : il n'en est rien pourtant. — Mettez-la dans la bouche de Fénelon;

l'expression en sera mélancolique et tendre ; que ce soit Bossuet qui la dise, et, tout aussitôt, elle devra prendre je ne sais quel accent de rigueur doctrinale et de farouche âpreté. — Bossuet glissera, peut-être, sur le mot : volontairement. Fénelon, lui, détachera le mot, et, par l'inflexion dont il le soulignera, il fera comprendre à son auditeur que Dieu ne demande, pour le sauver, qu'un consciencieux et facile effort.

Lisez un récit de bataille, celui de la bataille de Rocroi, par exemple ; lisez-le dans Bossuet ; lisez-le dans Henri Martin ; c'est, en apparence, le même récit ; la trame et les incidents sont les mêmes. Les différences sont en réalité profondes, et vous devez renoncer à lire celui de Bossuet, si vous n'avez la faculté d'élever votre âme jusqu'aux sentiments religieux qui animaient l'orateur. Dieu est à chaque ligne du récit de Bossuet ; si vous ne le montrez pas comme principal acteur, il ne reste rien, maïs rien de cette merveilleuse page oratoire.

Je tire de ce qui précède cette double conséquence : 1° *pour traduire exactement l'idée d'un auteur, il faut que le lecteur, ou le diseur, subordonne au tempérament de l'auteur interprété sa nature propre ; 2° il n'y a, pour chaque œuvre interprétée*, QU'UNE SEULE *interprétation qui soit bonne.*

Qu'on me permette, pour établir une fois de plus la vérité des assertions qui précèdent, et pour en finir, quant à présent du moins, avec un sujet que je n'ai dû qu'esquisser, car j'aurai plus tard à y revenir longuement, de rappeler un souvenir qui m'est personnel. Il y a quelques années, j'eus à réciter, dans une de ces matinées littéraires que M. Ballande avait consacrées aux représentations des chefs-d'œuvre classiques, l'oraison funèbre du prince de Condé. Il pouvait paraître malaisé de faire goûter au public de ces matinées, si cultivé qu'il fût, les beautés austères d'une pareille œuvre. Pourtant, j'avais une foi si profonde dans le prodigieux mérite de ces pages incomparables, que je ne doutai point un seul instant du succès. Je ne me contentai pas d'étudier avec le soin le plus attentif, je dirai le plus religieux, toutes les parties de ce discours célèbre, afin de ne pas les sacrifier les unes aux autres; je me mis à relire les principaux écrits de l'auteur et, pendant plus d'un mois, je vécus en familiarité constante avec son génie. Or, la veille de l'épreuve publique, un journaliste qui en redoutait pour moi l'issue, venant à me rencontrer, me conseilla de retrancher de cette oraison funèbre un très fameux passage qui, à son sens, était empreint d'un esprit trop exclusif et trop ardent.

« Si vous ne consentez à ce retranchement, me dit-il, vous choquerez vivement votre auditoire, et, par suite, vous compromettrez tout à fait un succès déjà douteux, mais que mériterait votre courage. »

Eh bien! je fus positivement scandalisé de la proposition de ce journaliste. « Mais vous me demandez, lui dis-je, de supprimer, non pas seulement ce qu'il y a de plus éloquent et de plus beau, mais encore ce qu'il y a de plus juste et de plus vrai! Je n'y consens pas, et j'aime mieux renoncer au succès que je crois pouvoir attendre que de faire subir à cette grande œuvre la moindre mutilation. »

Devant mon obstination, qui fit sourire, et qui, l'avouerai-je? me parut à moi-même un peu excessive quelque temps après, quand mon esprit se fut calmé et eut pris un cours différent, on passa outre, et le lendemain l'oraison funèbre de Bossuet alla aux nues.

On fait tant de choses avec la foi! Et, en vérité, j'ai eu la foi ce jour-là, au même degré que le grand orateur lui-même. Je pensais et je sentais comme lui, et c'est pour cela, en grande partie pour cela, que son œuvre n'a point faibli dans ma bouche!

DEUXIÈME POINT

RECHERCHE DE LA « SEULE INFLEXION JUSTE ». — DANS LA TRAGÉDIE, COMME DANS LA COMÉDIE, RÉCITER COMME ON PARLE.

Vous êtes en possession du sentiment ou de l'idée ; c'est beaucoup déjà. Que vous reste-t-il à faire ? Il vous reste à trouver pour chaque sentiment ou chaque idée l'expression particulière avec laquelle ils se traduisent dans le langage familier. Il faudra donc toujours, me demanderez-vous, revenir au ton naturel? Je réponds : Toujours, absolument.

Écoutons à ce sujet notre oracle, Molière, grand à titre de professeur de diction comme à d'autres titres.

Vous vous rappelez les *Précieuses ridicules !* « *A qui donnerez-vous votre pièce?* demande Cathos à Mascarille. — *Belle demande !* répond-il, *aux*

grands comédiens, à ceux de l'hôtel de Bourgogne; les autres sont des ignorants, ils récitent comme l'on parle. » — Ailleurs, dans l'*Impromptu de Versailles,* se moquant de la déclamation emphatique des tragédiens de son temps, le maître demande, même dans la tragédie, de parler *naturellement* et humainement. Nous savons dès lors quel était le secret de la diction que Molière mettait en honneur dans sa troupe, et qu'il pratiquait le premier : *il récitait comme l'on parle.* Nous ne cesserons d'avoir ce précepte devant les yeux. C'est donc l'inflexion vraie, simple, celle que nous employons en causant, à laquelle il faudra toujours recourir. Or, pour traduire chaque idée ou chaque sentiment, nous n'aurons pas le choix entre deux expressions, il n'y en a qu'une de bonne. Rappelez-vous ce que dit La Bruyère :

Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne; on ne la rencontre pas toujours en parlant et en écrivant. Il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible, et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre.

Un bon auteur, et qui écrit avec soin, éprouve souvent que l'expression qu'il cherchait sans la connaître, et qu'il a enfin trouvée, est celle qui était la plus simple, la plus naturelle, et qui semblait devoir se présenter d'abord et sans effort.

Remplacez *expressions* par *inflexions*, *bon au-*

teur par *bon lecteur*, et tout ce que vient de dire La Bruyère pour le style, est littéralement vrai pour la diction. Oui, de même que pour l'écrivain il n'y a, dans toute la langue, qu'un seul mot propre pour traduire telle idée, il n'y a pour le diseur qu'une seule inflexion juste pour traduire cette idée par la voix. C'est cette inflexion qu'il faut découvrir dans la variété infinie parfois des inflexions par à peu près qui peuvent rendre une même idée.

Mais comment faire pour la découvrir ?

S'observer soi-même et écouter beaucoup les autres. — Bien établir, avant tout, dans votre esprit la différence qu'il y a entre votre ton quand vous parlez, et votre ton quand vous récitez : il faut que cette différence vous frappe.

Que d'inflexions variées, que de nuances délicates et fines on trouve en causant, sans y penser, et précisément parce qu'on ne les cherche pas !

Eh bien ! il faudra prendre l'habitude de retenir ces inflexions de la conversation, comme on retient une mélodie facile ; on les notera avec soin et on en fera ensuite l'application avec un discernement judicieux. Et, pour arriver à prendre cette habitude, il faudra, comme en toute chose, procéder par ordre et aller du simple au composé, d'une difficulté moindre à une difficulté plus grande. — Vous devrez vous appliquer d'abord à

saisir et à noter l'expression des sentiments et des mouvements les moins compliqués de l'âme humaine. Un cri d'admiration, de joie, d'espérance, de crainte, etc., toutes ces explosions rapides de sentiment, en un mot, qui se traduisent par quelques paroles, souvent même par un seul cri, sont faciles à surprendre et à retenir par cela seul que leur expression est la même chez tous les hommes, et n'est nullement modifiée par le plus ou moins de culture intellectuelle et morale de celui d'entre eux qui les subit. Grand seigneur ou paysan, ouvrier ou artiste, tout homme pourra avoir à pousser cette exclamation que l'admiration nous arrache : « Ah! que c'est beau ! » Écoutez bien; l'objet qui aura provoqué ce cri pourra fort bien ne pas être le même chez chacun d'eux, cela va sans dire, mais l'inflexion ne sera pas sensiblement différente.

Il me revient à ce propos une anecdote que je vous demande la permission de vous raconter. Un riche fermier de mon pays se décida, il y a quelques années, à aller en Italie pour son plaisir. Quand je dis pour son plaisir, je me trompe, notre homme manquait totalement d'entrain, mais on lui fit comprendre qu'il se devait à lui-même, qu'il devait à sa grande situation de fortune d'entreprendre ce voyage. C'est honteux, lui avait-on dit, qu'un homme comme vous ne soit jamais sorti

de son village, et, pour ne plus rougir, il était parti.

Il vint me voir à son retour, et je l'interrogeai sur ses impressions de voyage. N'ayant, hélas! presque jamais quitté Paris, j'adore faire causer les voyageurs... « Eh bien ! lui dis-je, en l'abordant, vous avez vu Saint-Pierre? C'est superbe, n'est-ce pas ? — Ah ! oui, oui, c'est assez gentil... mais, en revenant, Monsieur, à quelques kilomètres de Moret, j'ai aperçu un champ de blé! Ah! Monsieur ! quels épis ! Des épis gros comme cela, ma parole d'honneur! Ah! que c'était beau! » Et l'inflexion que trouva notre homme, sous le coup de l'émotion qui semblait l'oppresser encore (inflexion facile à retenir et dont on trouve à chaque instant l'emploi), fut exactement celle avec laquelle, quelques semaines auparavant, dans une de nos promenades au Louvre, un de mes amis avait traduit l'enthousiasme que venait de faire naître en son âme la *Joconde* de Léonard de Vinci.

Nous chercherons donc à nous emparer d'abord de ces expressions naïves et prime-sautières, et, peu à peu, en exerçant ainsi nos forces, nous aborderons et nous vaincrons toutes les difficultés. — Le cœur de l'homme n'est-il pas une sorte de clavier sur lequel les passions jouent des airs tristes ou gais? Eh bien ! notre tâche sera de surprendre, dans leur expression spontanée, le plus souvent manifestée par un cri ou par quelques mots, ces

accents soit en autrui, soit en nous-mêmes, et d'appliquer aux sentiments que nous aurons à traduire, tel d'entre eux qui, dans une circonstance semblable, aura pu jaillir de notre propre cœur.

J'ai dit qu'il fallait aller, dans cette recherche de l'inflexion juste, du simple au composé. Il y a en effet toute une série de phrases courtes, exclamatives ou interrogatives, dont il est d'autant plus utile de rechercher et de préciser l'inflexion vraie, que ces phrases nous seront d'un secours admirable pour rendre avec justesse des périodes entières sur chacune desquelles l'une d'elles se pourra en quelque sorte greffer. — « *Comment!* — *Par exemple!* — *Que dis-je?* — *Allons donc!* — *Comment dirai-je?* — *Parbleu!* — *Que vous disais-je?* — *Vous voyez bien!* — *Écoutez!* — *Vous le savez, n'est-ce pas?* — *Vous l'avez deviné?* — *Il n'y a pas à dire!* — *Je voudrais bien vous y voir?* — *etc., etc., etc.* » — Il est bon de fixer avec exactitude la note juste de chacune de ces petites phrases, en vous plaçant dans les différents ordres de sentiment où elles peuvent être employées, et vous verrez qu'ensuite, chacune d'elles pouvant au besoin servir de commentaire à une phrase entière, vous n'aurez pour trouver une inflexion juste qu'à l'ajouter à cette phrase.

1° Ma femme ne veut pas que je parte sans elle.

Pour trouver l'inflexion juste de ce vers, dites-le d'une haleine, et ajoutez, en y mettant un accent de triomphe comme un homme qui dirait : « Je crois que c'est une raison cela ! » la simple exclamation : Ah !

2° J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable,
Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable.

Après le qualificatif « *véritable* » que vous devez faire un peu attendre en prolongeant la voix sur le mot « cœur », ajoutez, non pas mentalement, mais à haute voix, à titre de commentaire : «... *véritable vous savez? car je ne suis pas, moi, de ces gens qui offrent leur amitié à tout venant,* » et vous verrez que vous aurez pour le mot : « véritable », l'inflexion juste dont vous avez besoin.

De même, entre estime et incroyable, mettez ces mots : « comment dirais-je? » Et vous aurez l'inflexion juste pour le mot : incroyable. N'oubliez pas que vous faites parler là un homme affecté, essayant de déguiser sa banalité sous de pompeuses protestations.

3° Je veux être empereur ou simple citoyen.

Ce vers résume tout le discours d'Auguste ; il faut donc qu'il soit comme le reflet de l'esprit général de ce discours. Pour dire juste, après : « Je veux être empereur, » ajoutez ce commen-

taire : « s'il le faut à toute force, » et « après simple citoyen », ajoutez ce commentaire : « et j'aimerais beaucoup mieux cela. »

4° Vous seul ne pourriez pas ce que peut le vulgaire!

Dans cet exemple, l'inflexion juste est facile à saisir, la tournure de la phrase étant exclamative. —Après « vulgaire », dites : « Allons donc! — Par exemple! Quelle plaisanterie! » et vous aurez l'inflexion juste.

5° Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille,
Car les petits enfants ont faim.

Après ces mots : « il faut qu'il aille », ajoutez ces simples mots : « il n'y a pas à dire, il n'a pas le choix; » et vous serez dans le ton.

6° Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain,
A ce tigre altéré de tout le sang romain;
Combien pour le répandre...

Après ces mots : « de tout le sang romain », dites : « En effet, ai-je besoin de le rappeler? » et vous aurez la note juste pour tout le développement qui suit.

7° Cette offense en son cœur sera longtemps nouvelle.

Mettez dans votre pensée ces mots : *prenez-y garde*, et l'inflexion sera juste.

8° Une femme à genoux prie, et songe et pâlit.
C'est la mère.

Après « c'est la mère », j'ajoute : « vous l'avez deviné, n'est-ce pas? » et l'inflexion est bonne.

Je borne là ces exemples que je pourrais multiplier à l'infini.

Il est un moyen excellent pour trouver une inflexion juste, c'est de reprendre, chaque fois que cela se peut, sous la forme interrogative, un des mots dont s'est servi l'interlocuteur auquel on répond.

> Regarde ce mouton. A-t-il dit un seul mot?
> Il est sage. — Il est un sot,
> Repartit le cochon.

Après ces mots : « il est sage, » dites à haute voix : « Lui, sage? » et vous aurez l'inflexion juste pour : « Il est un sot. »

> Non, Madame, mon cœur, qui dissimule peu,
> Ne sent nulle contrainte à faire un libre aveu.

Comment dire juste ces premiers vers de la réponse de Clitandre à Armande? Armande a dit : « Vous seriez *embarrassé* de vous prononcer; » ce mot « embarrassé » a nécessairement frappé un homme qui est la franchise même; répétez-le mentalement. Avant de répondre : « Non, Madame; » dites : « Embarrassé, moi! Pas le moins du monde! »

Retenez votre inflexion sur ces mots : « pas le moins du monde, » ce sera l'inflexion juste pour tout le début de la réponse.

Et, puisque j'en suis sur cette reprise mentale d'un mot précédemment prononcé, je ferai remarquer qu'il n'est pas toujours vrai de dire que, pour répondre juste à une question, il soit bon de la répéter mentalement.

> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
>
> Qu'il mourût!

Si vous répétez mentalement la question, si avant de dire : « Qu'il mourût, » vous dites en vous-même : « Comment! ce que je voulais qu'il fît! » vous direz le mot à faux. — Il ne faut pas que le vieil Horace prenne le temps de réfléchir; s'il réfléchit une seconde, il ne dira pas : « Qu'il mourût. » Ce cri doit partir comme la foudre. Ce n'est qu'après avoir jeté ce cri que le héros réfléchit, fait un retour sur lui-même, et corrige son cri farouche par un mouvement de la nature, par une explosion de tendresse paternelle.

Mais je me suis placé ici dans un cas exceptionnel, et il n'en est pas moins vrai de dire que, le plus souvent, pour répondre juste à une question, un moyen infaillible sera de la répéter mentalement, ou même à haute voix, si la reprise mentale de la question ne suffit pas.

Pour trouver cette expression juste de l'idée, il vous faudra parfois vaincre la répugnance que la trivialité inspire aux esprits délicats. J'ai re-

marqué bien des fois qu'un mot trivial, mis à la suite d'une phrase noble, en même temps qu'il en précise l'idée, nous est souvent d'un puissant secours pour arriver à saisir l'inflexion juste. Eh bien ! nous ne reculerons pas, au besoin, devant ce mot trivial, devant même telle expression d'argot, ou tel accent très caractérisé, absolument ridicule, comme celui des faubourgs de Paris ou celui de Marseille, par exemple, devant même, enfin, tel petit juron (il en est qu'un homme bien élevé peut prononcer); rien ne nous coûtera enfin pour arriver à dompter cette résistance qu'on rencontre parfois avant de s'emparer d'une inflexion vraie. Que de fois, en suivant dans la rue la conversation de deux hommes du peuple, ne me suis-je pas surpris à noter certaines intonations de leur voix qui me frappaient par leur absolue justesse, et je ne suis pas bien sûr de n'avoir pas été aidé dans cette rapide assimilation par les grossiers défauts de prononciation dont était comme entaché le langage dont j'essayais de surprendre les nuances. Mais que m'importait cela ! On ne se fait pas scrupule de ramasser dans la boue une perle qui y tombe ; je faisais de même pour cette inflexion vraie, si précieuse et si rare ; je m'en emparais sans hésiter, et j'étais tout surpris et tout joyeux de voir, qu'une fois purifiée de toutes les scories qui la souillaient,

elle traduisait, parfois, plus fidèlement qu'aucune autre, la plus subtile de toutes les idées, le plus délicat de tous les sentiments. — Ainsi, pour arriver au vrai, faites toujours un détour, passez par le trivial. Tenez, je suppose que vous ayez à dire cette phrase :

Lorsque vous peignez les héros, vous faites ce que vous voulez, mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature.

(Molière.)

Comment arriver à dire naturellement cette phrase? Je la modifie d'abord quelque peu; remarquant l'opposition des deux mots : héros (personnages de convention) et hommes, je souligne cette antithèse en m'arrêtant sur ces deux mots; et je donne à la phrase la forme suivante : « Peindre des héros, rien n'est plus facile... mais peindre les hommes!... diantre! ce n'est pas aisé. » Il me semble déjà qu'avec cette forme de style, je me rapproche un peu de la vérité, mais pas encore assez à mon avis. Essayons donc d'un autre moyen. Faisons un petit dialogue.

LYSIDAS.

J'ai l'orgueil de pouvoir dire que je sais peindre les héros!

DORANTE.

Vous savez peindre les héros, monsieur Lysidas? — Vraiment! Voilà qui est bien difficile!! Moi, je connais un

auteur, Molière, qui peint... les hommes! et l'entreprise est autrement malaisée, je vous le jure!!

Cette forme du dialogue, la tournure interrogative et exclamative, cela va m'aider beaucoup pour trouver l'inflexion naturelle et vraie. Suis-je encore mécontent de moi-même? Ce même dialogue, je vais le mettre dans la bouche de deux hommes du peuple, je vais le trivialiser, je vais prendre un accent très marqué pour le dire, l'accent gascon, et l'accent marseillais par exemple, et il n'est pas possible qu'ainsi je n'arrive pas à mon but :

LE GASCON.

Moi, mon cher, je suis arrivé à peindre les héros.

LE MARSEILLAIS.

Peindre les héros ! Ah ! la belle malice ! Un petit enfant ferait bien de même ! — Moi ! mon bon, je peins... les *hommes!* Et c'est diablement plus difficile, va !

Prononcez cette réponse en la marquant bien de l'accent si caractérisé de Marseille, que vous connaissez tous pour en avoir ri souvent, et il n'est pas possible que vous ne trouviez pas le ton vrai. — Vous retiendrez les inflexions et vous les adapterez à la phrase de Molière.

Une idée se présente à moi dans une large période à la manière de Bossuet, dans de grands vers harmonieux comme ceux de Racine. Je suis

gêné pour la traduire, pour trouver une inflexion simple; comment faire? Ceci. Oubliez le beau vers, la large période, fermez le livre et ne prenez que ce qu'il y a d'essentiel dans l'idée, que sa substance. Cette idée se perdait un peu dans de nombreuses incidentes : supprimez-les toutes; enlevez même de l'idée principale tous les mots inutiles. — Cette idée, ainsi dépouillée du vêtement splendide dont l'écrivain s'est plu à la revêtir, habillez-la d'une autre façon, pauvrement; en d'autres termes, traduisez-la à votre manière, dans le plus petit nombre de mots possible, avec des expressions de votre langage habituel, les plus simples que vous pourrez trouver; exprimez cette idée à haute voix dans cette forme nouvelle, et pendant que vous parlez, écoutez-vous bien vous-même pour saisir au passage l'inflexion dont vous vous serez servi, comme on retient un air facile en l'entendant chanter dans la rue; fixez-la dans votre mémoire, cette inflexion précieuse, en la reproduisant à autant de reprises qu'il sera nécessaire, et dès qu'une fois elle sera fixée, vous pourrez être bien tranquilles, vous n'aurez plus qu'à rouvrir votre livre, elle s'adaptera d'elle-même aux mots de l'auteur, ou plutôt ce seront les mots eux-mêmes qui s'adapteront à elle. Il y a une autre manière d'arriver à s'emparer de l'inflexion juste, manière plus sûre qu'aucune autre,

mais qui n'est pas à la portée des commençants, et qu'il y aurait souvent péril à exiger d'eux. J'en parlerai dans la seconde partie quand je traiterai de l'accord à mettre entre l'expression vocale et le langage de la physionomie.

Mais, dans cette recherche des inflexions, il faudra toujours, je le répète, nous conformant à la précieuse indication de Molière, rejeter celles que le naturel ne consacre pas, et rapprocher toujours le plus possible notre diction du *langage parlé*. Ici, vous pourriez m'arrêter et me dire : réciter comme on parle, rien de mieux pour la comédie, et cela ne souffre aucune difficulté, mais pour la tragédie? L'imitation stricte de la nature y est-elle de mise et n'y a-t-il pas, dans la forme même du langage qu'on y emploie, une première convention qui en entraîne une seconde dans la diction?... Voici l'objection : il est facile d'y répondre.

D'abord, dans toute *bonne* tragédie il n'y a pas de convention ; les sentiments qu'elle met en jeu sont naturels et vrais ; ce qui la distingue de la comédie, c'est qu'elle transporte le spectateur dans le palais des rois : mais, comme le dit Molière, pour faire parler un roi, faut-il cesser de parler humainement? Les héros de théâtre sont, il est vrai, au-dessus du vulgaire, mais ils ne sont pas en dehors ni au-dessus de l'humanité ; beaucoup d'entre eux montent-ils même à la taille d'un

Bayard, d'un Vincent de Paul? Mais je vais plus loin et je dis que dans la tragédie où il y a une part de convention, c'est-à-dire la tragédie médiocre, celle dont Molière se moquait dans la *Critique,* le souci du lecteur doit être encore de se rapprocher le plus possible du naturel. Plus, dans une œuvre, l'auteur « quittera le vrai pour attraper le merveilleux », plus l'interprète ou le lecteur devra, par la simplicité de sa diction, s'efforcer de donner un peu de vie à ces sentiments factices. Mais ici une difficulté se présente. Faire à la fois simple et grand : voilà le problème pour l'interprète d'une œuvre tragique, et il ne pourra le résoudre qu'à la condition d'être doué d'un mélodieux et puissant organe. — On se tire encore de la lecture d'une comédie avec un organe médiocre : il en faut un excellent pour bien dire une tragédie. Combien d'interprètes, ne pouvant avoir une exécution naturelle et simple qu'en traduisant d'une manière étriquée, se réfugient, de guerre lasse, dans une exécution ampoulée et factice! Il ne convient pas de les imiter : ce sont des impuissants. Que faire donc en présence d'une tirade tragique à dire? Changer le milieu où se passe l'action. Cela est facile souvent. Mettez dans la bouche d'Harpagon ce que dit Mithridate, par exemple, en un mot, étudiez une tirade tragique comme une tirade de comédie, et dès que vous

en aurez saisi l'esprit et fixé les inflexions, au lieu d'arrêter chacune d'elles avec la netteté et la précision qui seraient de mise dans la comédie, prolongez musicalement chacune de ces inflexions et portez-les enfin (c'est là surtout le point important) dans le registre vocal le plus puissant et le plus profond dont vous disposiez : vous aurez fait tout ce qu'il y a à faire. Mlle Rachel a opéré une révolution dans la tragédie : pourquoi? Parce qu'elle l'a parlée. Sous l'influence d'un maître éminent, qui eût été déplacé, lui, sous l'habit d'Auguste ou de Polyeucte, elle a su, à l'aide du mélodieux et profond organe qu'elle tenait de la nature, être à la fois puissante et vraie, grande et simple, et la tragédie est sortie du tombeau où elle était couchée depuis Talma. — Donc, recherche absolue du naturel dans la tragédie comme dans la comédie, telle devra être notre loi.

Et d'ailleurs, presque toujours, en tragédie, les expressions pompeuses dont l'auteur aura orné sa pensée seront un trompe-l'œil et vous empêcheront de voir tout ce qu'il y a de naturel dans l'idée. Quelle dignité simple dans le début d'*Athalie,* dans la manière dont le brave Abner, qui entend concilier ses devoirs de soldat avec ses devoirs envers Dieu, répond à l'étonnement de Joad! Je dis « répond, » car pour qui se rend un compte exact des choses, c'est Joad qui parle le premier.

Que de naïveté touchante dans le début d'*Iphigénie,* dans les premières paroles d'Agamemnon à Arcas! « Oui, aujourd'hui c'est le maître qui réveille son serviteur; n'en sois pas surpris; je suis malheureux et le malheur rapproche les rangs et fait oublier les règles de l'étiquette. » — Sous la solennité des expressions, rien de plus simple que ces sentiments; il faudra donc les dire simplement, et, fort de l'autorité de Molière, ramenant ses acteurs au langage parlé, même dans la tragédie héroïque, chercher partout et toujours le *naturel.*

Mais ici, je me hâte d'ajouter une remarque et c'est la suivante : toute expression d'une pensée ou d'un sentiment se traduira par une série d'intonations qui se pourraient noter musicalement. Ici, j'entends l'objection qui m'est faite. Vous troublez toutes nos idées, me dira-t-on, et vous vous jetez vous-même dans une contradiction flagrante. Ne venez-vous pas de dire, avec Molière, qu'il faut réciter comme on parle? La parole serait-elle un chant, par hasard? — En auriez-vous douté? répondrais-je. Ta parole est un chant, dit Hernani à Doña Sol. On pourrait dire : toute parole est un chant. Le chant proprement dit est une extension conventionnelle de la musique de la voix. La parole est une musique qu'on ne prend pas la peine de noter, voilà tout! L'homme a parlé avant de

chanter, et c'est la mélodie de sa parole qui l'a mis sur la trace du chant, dont il a fait un art indépendant, en créant pour cet art des règles spéciales. Ce que j'avance ici est vrai même pour la plus simple phrase en prose. Congédiez un importun, en lui disant : « *Bonjour* », où adressez ce mot très simple à une personne pour laquelle vous éprouvez un respectueux attachement, ou jetez-le du bout des lèvres à un protégé subalterne, ou servez-vous-en pour clore une querelle à laquelle vous voulez donner une suite sérieuse, etc., etc., et écoutez-vous *parler* dans tous ces cas ; vous n'avez pas cessé de *chanter*. Mais l'air a changé en même temps que le sentiment. — Rappelez-vous cette phrase : « *Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez ; mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature.* » Je vous ai indiqué le moyen d'en saisir les inflexions justes : prononcez cette phrase à haute voix, en vous écoutant parler, et voyez si ce n'est pas là un chant véritable. Vous avez sans doute entendu le *Gendre de M. Poirier* et apprécié la façon exquise dont M. Got dit cette phrase : « *Dame ! c'est comme cela que madame Poirier m'a demandé de la mener à l'Opéra, et je l'y ai menée le lendemain !* » L'effet est irrésistible, c'est un effet musical ; l'artiste suit une gamme à laquelle il se garderait bien de changer une note ; tout le comique autrement serait

perdu. — Toute phrase parlée revient donc à une phrase chantée. Je parais émettre ici une idée toute neuve et paradoxale ; réfléchissez-y une seconde et vous verrez que je dis une chose qui, à force d'être vraie, dèvient presque banale. Je répéterai souvent malgré cela : ne chantez pas, parlez. Je ne renonce pas à cette locution, car elle a le mérite de se faire comprendre ; mais au fond, c'est une locution vicieuse. Je devrais dire : « Pour réciter tel morceau, emparez-vous des inflexions musicales qui sont celles du langage parlé et proscrivez toutes celles qui sont en dehors de ce langage. »

Molière, en disant : Récitez comme vous parlez, n'a pas voulu donner un autre conseil.

Et, pour ne laisser derrière moi aucun point non éclairci, je dois soulever et résoudre une dernière question. La recherche de l'inflexion vraie, du ton naturel, est-elle aussi rigoureuse dans la récitation des vers que dans celle de la prose ? Je réponds sans hésiter : oui. Dans tout beau vers il y a deux choses : 1° une forte pensée ; 2° une mélodie. Tout bon lecteur doit donc avoir un double souci : mettre en relief la pensée, pour l'esprit de l'auditeur ; rendre la mélodie sensible, pour ses oreilles. Un vrai poète ne vous pardonnera pas plus de noyer sa pensée dans un chant vague et conventionnel, que de détruire par une diction

sèche le rythme musical de son vers. Pour lui les deux intérêts vont de pair, et vous le trahissez, vous lecteur, en négligeant l'un ou l'autre. Que faire donc? Tout simplement ceci : chercher d'abord l'inflexion vraie par un des moyens que j'ai indiqués précédemment, par exemple en traduisant l'idée du vers dans une petite phrase en prose vulgaire, et, une fois cette inflexion trouvée et fixée dans votre esprit et dans vos oreilles, la reporter au vers qu'il s'agit de dire, mais en s'attachant bien aux choses suivantes : au lieu d'arrêter le son de chaque inflexion, il importe de le soutenir et de le prolonger; quand vous récitez de la prose, le son peut s'arrêter court; vous avez à dire en prose cette phrase : « *J'ai l'âme pleine de deuil,* » vous ne choquerez personne en ne mettant qu'une vibration sur l'*a* du mot « âme », et en ne prolongeant pas musicalement le son du dernier mot : « deuil »; vous pourrez en outre élider quelque peu les syllabes muettes et dire par exemple : *J'ai l'âm' plein' de deuil.* En vers, vous devrez dire, en soutenant tous les sons et en n'élidant aucune muette :

J'ai l'âm*e* plein*e* de deuil,

inflexion soutenue sur le dernier mot, plusieurs vibrations sur l'*a* du mot « âme », plusieurs vibrations sur le son *ei* du mot « pleine », et toutes les

syllabes muettes prononcées comme les autres syllabes.

Vous devrez enfin, dans la récitation de la poésie, faire sentir la rime toutes les fois que cela sera possible : je m'explique. Le premier devoir du lecteur est de construire sa phrase selon les règles grammaticales, et de grouper ses mots dans l'ordre voulu : sujet disjoint de tous les mots, sauf du qualificatif, verbe et complément allant ensemble, adverbe faisant toujours corps avec le verbe, etc.; eh bien ! chaque fois que vous pourrez faire sentir la rime sans blesser aucune règle de construction, ne manquez pas de le faire, et surtout dans le vers lyrique, car, dans tout vers dramatique, il y a quelque chose qui est au-dessus de tout, c'est le mouvement; dans tout vers fait de main d'ouvrier, le lecteur pourra toujours construire régulièrement, et en même temps faire sonner la rime. Enfin, pour la récitation des vers, ayez recours à un registre vocal homogène, le plus souple et le plus doux dont vous disposiez, au registre de médium en un mot, le seul qui se prête à la prolongation musicale du son, et vous aurez fait tout ce qu'il y a à faire.

Il me reste maintenant à expliquer ce qu'il faut entendre par le mot de « valeur », à indiquer à quels signes on le reconnaît, et par quels procédés de diction on arrive à le faire ressortir.

TROISIÈME POINT

NÉCESSITÉ DE POSER DANS TOUTE PHRASE LA NOTE MUSICALE DE CHAQUE INFLEXION, AUTREMENT DIT L'ACCENT TONIQUE [1], SUR LE MOT DE VALEUR DE L'IDÉE.

J'ai montré qu'il est d'abord nécessaire de dégager nettement, au moyen d'une analyse attentive, l'idée ou le sentiment que l'on doit traduire, et je vous suppose en pleine possession de ce sentiment ou de cette idée; je vous ai indiqué en second lieu les moyens de trouver, pour chaque sentiment et chaque idée, l'expression

1 Voici comment Littré définit : l'*accent tonique :*
« Terme de grammaire. Accent tonique. Ton plus marqué dont on prononce, dans un mot, une syllabe particulière, caractérisé, dans les langues anciennes, par une plus grande élévation de la voix, et, dans les langues modernes, par une plus grande intensité. »

particulière qui lui convient, la *seule* inflexion qui lui soit propre, et cette inflexion unique, vous l'avez trouvée en vous rapprochant le plus possible du langage de la conversation familière, en vous aidant de l'observation et du souvenir, en ayant recours aux artifices et aux moyens que j'ai pris soin de vous signaler.

Il vous reste un troisième et dernier travail à faire, et le voici :

Toute phrase parlée équivalant à une phrase chantée, il n'y a pas une seule inflexion du langage le plus naturel qui ne soit musicale.

Eh bien! votre troisième et dernier travail consistera à faire porter la note musicale de l'inflexion ou, pour autrement dire, l'accent tonique, sur le mot de valeur de chaque phrase écrite.

Rien ne paraît plus déraisonnable que de vouloir établir *a priori* quels seront les mots de valeur d'une phrase. La valeur, en effet, sera tantôt sur une expression, tantôt sur une autre, et pour trouver le mot de valeur, ce sera encore et toujours l'idée dominante de la phrase qu'il faudra dégager.

On peut seulement faire les remarques générales suivantes :

Vous pouvez d'abord affirmer que, dans toute phrase, il y a un mot prépondérant; il faut que,

par un artifice de diction, vous fassiez saillir ce mot, laissant tous les autres à des plans plus ou moins éloignés. Il y a des lois de perspective à observer en diction comme en peinture.

Vous pouvez dire aussi que dans toute phrase où vous trouvez un sujet sans qualificatif, un verbe sans adverbe, un complément sans adjectif, il y a presque toujours lieu de considérer le verbe comme le mot de valeur de la phrase. Frappez d'abord le verbe; dans la phrase il exprime l'action, c'est de lui que dépend le mouvement; dans toute phrase qui sera surtout une phrase de mouvement, vous trouverez presque toujours le verbe *seul,* je veux dire sans adverbe, et vous ne devrez vous soucier que médiocrement de tous les autres mots.

Voyez ces deux passages, l'un de Corneille, l'autre de Bossuet :

J'allais de tous côtés *encourager* les nôtres,
Faire avancer les uns et *soutenir* les autres,
Ranger ceux qui venaient, les *pousser* à leur tour,
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.

(CORNEILLE, *le Cid,* récit de Rodrigue.)

Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit, presque en même temps, *pousser* l'aile droite des ennemis, *soutenir* la nôtre ébranlée, *rallier* les Français à demi vaincus, *mettre en fuite* l'Espagnol victorieux, *porter* partout la terreur, et *étonner* de

ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups.

(Bossuet, *Oraison funèbre de Condé.*)

Dans les deux phrases que je viens de citer, et qui ont entre elles de si curieux points de ressemblance, votre principale préoccupation devant être de ne point ralentir le mouvement, courez aux verbes, ne vous inquiétez que des verbes, ils imprimeront à votre diction un élan irrésistible dans lequel seront entraînés tous les autres mots de la phrase.

L'idée contenue dans l'incidente « presque en même temps » devra être détachée, cela est certain, mais sans inconvénient pour la phrase entière qui ne prend réellement son mouvement rapide qu'à partir de la réflexion : « *pousser l'aile droite des ennemis.* »

Une remarque à ce propos.

Toute phrase incidente contenant une idée soudaine qui se jette inopinément à la traverse des idées de la phrase principale renfermera à coup sûr un mot de valeur; ce mot sera un trait de caractère, une remarque élogieuse, etc., etc.; il faudra nécessairement le détacher, non pas seulement par le procédé que j'ai indiqué en parlant des changements de ton et de la construction de la phrase, mais par une inflexion particulière qui le fixera dans l'oreille et l'esprit de l'auditeur.

Prenons des exemples :

J'ai monté pour vous dire (et d'un cœur *véritable*)
Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable.

(*Le Misanthrope*, acte Ier, scène II, Oronte à Alceste.)

Vous voyez de suite combien cette idée de la phrase incidente « et d'un cœur *véritable* », si elle est marquée par une inflexion juste, est utile pour poser le vrai caractère du personnage. Vous devrez, vous, lecteur, d'autant plus insister sur le mot *véritable* et l'accentuer d'une inflexion particulière et outrée, que, dans la réalité, les protestations du personnage que vous faites parler sont plus banales.

Il est, ce personnage, au nombre de « ces donneurs d'embrassades frivoles », de ces « obligeants diseurs d'inutiles paroles », dont parlait précédemment Alceste, mais il n'en a pas conscience, et plus l'indifférence est au fond de son cœur, plus il doit dire avec exagération : je vous aime *véritablement*.

CLITANDRE à Armande.

2° Non, Madame, mon cœur (qui dissimule peu),
Ne sent nulle contrainte à faire un libre aveu.

(*Femmes savantes.*)

Il ne faut pas glisser sur le : « qui dissimule

peu ». C'est un trait de caractère. Il est piquant de voir Clitandre rappeler à Armande qu'il ne s'est jamais fait faute de lui reprocher son penchant au bel esprit et son affectation de langage. Je pourrais faire des remarques semblables à propos de presque toutes les incidentes.

Vous pourrez dire aussi que, dans toute phrase dans laquelle le verbe sera accompagné d'un adverbe (j'entends parler d'un adverbe qui ne soit pas un mot de remplissage), le verbe perdra sa valeur et c'est l'adverbe qui la prendra. Vous aurez de cela tout à l'heure des exemples décisifs.

Affirmez encore que toutes les fois qu'un substantif, qu'il soit sujet ou complément, sera accompagné d'un qualificatif (je veux dire d'un qualificatif qui ne soit ni une redondance, ni une cheville), ce sera le qualificatif qui devra être mis en lumière et le substantif laissé dans l'ombre.

Dans toute phrase où vous trouverez une antithèse, les mots de valeur seront toujours et nécessairement les mots qui s'opposent l'un à l'autre.

1° Dieu met parfois l'âme la *plus haute* dans l'enveloppe la *plus basse*.

2° Vous seriez devenu, pour avoir *tout dompté*,
Esclave des grandeurs où vous êtes monté.

(CORNEILLE.)

3° Celuy a qui *il est deu* aime mieulx que celui qui *doibt*.

(MONTAIGNE.)

Avec cette simple phrase, M. Labiche a fait *le Voyage de M. Perrichon*, un chef-d'œuvre que tout le monde admire.

Dans toute phrase où vous rencontrerez un mot, qu'un orateur reprend, après s'en être servi lui-même ou bien après l'avoir entendu prononcer à son interlocuteur, cette expression sera toujours et nécessairement le mot de valeur.

1er *Exemple :*

ARMANDE.

Ah! fi, vous dis-je,
Ne concevez-vous pas ce que, dès qu'on l'entend,
Un tel mot[1] à l'esprit offre de dégoûtant,
De quelle étrange image on est par lui blessée,
Sur quelle sale vue il traîne la pensée.
N'en frissonnez-vous pas, et pouvez-vous, ma sœur,
Aux *suites* de ce mot résoudre votre cœur?

HENRIETTE.

Les *suites* de ce mot, quand je les envisage,
Me font voir un mari, des enfants, un ménage;
Et je ne vois rien là, si j'en puis raisonner,
Qui blesse la pensée et fasse frissonner.

2e *Exemple :*

ARMANDE à Clitandre.

Je ménage les gens et sais comme *embarrasse*
Le contraignant effort de ces aveux en face.

1. Le mot de *mariage*.

CLITANDRE.

Non, Madame, mon cœur, qui dissimule peu,
Ne sent nulle contrainte à faire un libre aveu,
Dans aucun *embarras* un tel pas ne me jette.

3e *Exemple :*

Le ciel entre nos mains a mis le sort de Rome
Et son salut dépend de la perte d'un *homme*,
Si l'on doit le *nom d'homme...*

(*Cinna*, récit du Ier acte.)

Tout mot qui répond à une question est un mot de valeur.

Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il? — *Moi*.

Ce sublime idéal où s'éleva Corneille
Qui le remplacera dans l'art? *La Vérité*.

N'hésitez pas davantage à mettre toujours en lumière, comme le mot de valeur, le mot, quel qu'il soit, qui résume un développement :

Ne te donna-t-on pas des avis quand la cause
Du marcher et du mouvement,
Quand les esprits, le sentiment,
Quand *tout* faillit en toi?

Toutes les fois qu'entre deux expressions peut se placer un : « que dis-je? » toujours il faudra porter la valeur sur la seconde expression.

Est-ce trop l'acheter (le ciel) que d'une triste vie
Qui tantôt, qui *soudain* me peut être ravie!

(CORNEILLE, *Polyeucte*.)

Toutes les fois qu'il y aura gradation dans les idées, il devra y avoir gradation dans la valeur des mots.

La mort ne surprend point le sage,
Il est toujours prêt à partir,
S'étant su lui-même avertir
Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage.
Ce temps, hélas! embrasse tous les temps:
Qu'on le partage en *jours*, en *heures*, en *moments*,
Il n'en est point qu'il ne comprenne
Dans le fatal tribut...

(La Fontaine, *la Mort et le Mourant.*)

Vous voulez qu'un roi meure, et pour son châtiment
Vous ne donnez qu'un *jour*, qu'une *heure*, qu'un *moment*.

(Racine, *Andromaque.*)

Il est raisonnable de borner là ces affirmations générales et, pour le reste, d'en revenir à l'étude de chaque phrase et à l'analyse dont je parlais précédemment.

Mais, pour nous faciliter cette analyse, passons successivement en revue les mots d'une phrase, montrons que la valeur s'attache tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ces mots, et disons ensuite *pourquoi*, dans chaque cas particulier, le mot de valeur doit être celui que nous allons prendre soin de souligner.

PREMIER CAS

Exemples d'une phrase dans laquelle le mot

de valeur est un substantif (sujet ou complément).

1° Ce que tant de jeunes filles convoitent, ce n'est pas un mari, c'est la *licence* du mariage.

(J.-J. ROUSSEAU, *Émile.*)

2° Ce n'est pas votre observation qui me blesse, mais le *ton d'aigreur* avec lequel vous la faites.

3° Ce n'était pas seulement la *guerre* qui lui donnait de l'éclat, son grand génie embrassait tout.

(BOSSUET.)

4° Le *plaisir de la critique* nous ôte celui d'être vivement touchés de très belles choses.

(LA BRUYÈRE.)

5° LE MARQUIS.

Je trouve l'*École des Femmes* une pièce détestable.

DORANTE.

Et moi je trouve le *jugement* détestable.

(MOLIÈRE, *la Critique.*)

6° La *façon* de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

(CORNEILLE, *le Menteur.*)

DEUXIÈME CAS

Exemples d'une phrase dans laquelle le mot de valeur est un qualificatif.

1° Les inclinaisons *naissantes* après tout ont des charmes inexplicables.

(MOLIÈRE, *Don Juan.*)

2° Quoi! d'un *juste* courroux je suis ému contre elle,
C'est moi qui viens me plaindre et c'est moi qu'on que-
[relle!

(Molière, *le Misanthrope*.)

3° Tout ce que vos ancêtres ont fait d'illustre ne vous donne *aucun* avantage. (Molière, *Don Juan.*)

4° La vertu est le *premier* titre de noblesse.

(Molière, *Don Juan.*)

5° Cet empire *absolu* sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir *souverain* que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur *sans borne*...

(Corneille, *Cinna.*)

6° Un roitelet pour vous est un *pesant* fardeau,
Le *moindre* vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête.

(La Fontaine, *le Chêne et le Roseau.*)

TROISIÈME CAS

Exemples d'une phrase dans laquelle le mot de valeur est un verbe.

1° Vos ancêtres vous *désavouent* pour leur sang.

(Molière, *Don Juan.*)

2° Encor, si vous naissiez à l'abri du feuillage
Dont je *couvre* le voisinage,
Vous n'auriez pas tant à souffrir.

(La Fontaine, *le Chêne et le Roseau.*)

3° Vous-même de vos soins *craignez* la récompense
Et que dans votre sein ce serpent élevé
Ne vous *punisse* un jour de l'avoir conservé.

(Racine, *Andromaque.*)

4° Mais que ma cruauté *survive* à ma colère,
Non, Seigneur!...

(Racine, *Andromaque*.)

5° Il lit (le sage) au front de ceux qu'un vain luxe envi-
[ronne,
Que la fortune *vend* ce qu'on croit qu'elle donne.

(La Fontaine.)

QUATRIÈME CAS

Exemples d'une phrase dans laquelle le mot de valeur est un adverbe ou une expression adverbiale.

1° Ne rougissez-vous pas de mériter *si peu* votre naissance?

(Molière, *Don Juan*.)

2° Que le cœur d'une femme est mal connu de vous,
Et que vous savez *peu* ce qu'il veut faire entendre
Lorsque si *faiblement* on le voit se défendre!

(*Tartuffe*, acte IV.)

3° Tout ce que vos ancêtres ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage, *au contraire*.

(Molière, *Don Juan*.)

4° Vous descendez *en vain* des aïeux dont vous êtes né.

(Molière.)

5° Vieillard, lui dit la Mort, je ne t'ai point surpris,
Tu te plains *sans raison* de mon impatience.

(La Fontaine.)

6° . . . . . Tout établissement
Vient *tard* et dure *peu*.

(La Fontaine.)

7° Les esprits forts savent-ils qu'on les appelle ainsi *par ironie.*

(LA BRUYÈRE.)

CINQUIÈME CAS

Exemples d'une phrase dans laquelle le mot de valeur est un pronom.

1° J'ai semé ma route d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis, encore je dis *ma* gaieté sans savoir si elle est plus à moi que tout le reste.

(*Le Mariage de Figaro.*)

2° Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où *je* suis.

(CORNEILLE, *Sertorius.*)

3° Il saura que ma main lui devait présenter
Un poison que *votre* ordre avait fait apprêter.

(*Britannicus*, acte IV.)

4° La main des Parques blêmes
De *vos* jours et des miens se joue également.

(LA FONTAINE.)

SIXIÈME CAS

Exemples d'une phrase où la valeur porte sur un nombre.

1° Eh! n'as-tu pas cent ans? Trouve-moi dans Paris
Deux mortels aussi vieux? Trouve-m'en *dix* en France.

(LA FONTAINE.)

2° Vous a-t-il conseillé *beaucoup* de lâchetés?

(CORNEILLE, *Nicomède.*)

Je borne là cette énumération, mais je pourrais encore faire remarquer que la valeur pourra porter parfois sur une préposition ou sur une conjonction alternative, ou sur un adverbe. On se rappelle la discussion célèbre à propos de certains termes du billet de Figaro à Marceline.

La valeur même pourra porter, en certains cas, sur une simple syllabe distinguant le masculin du féminin, le singulier du pluriel. M. Legouvé, dans le remarquable ouvrage que tout le monde connaît, cite à ce propos un exemple bien curieux.

Il me reste à montrer *pourquoi*, dans chaque cas particulier, le mot de valeur est celui que j'ai pris soin de souligner. Je ne passerai pas en revue tous les exemples que j'ai cités, cela nous entraînerait trop loin ; j'en prends quelques-uns au hasard.

Dans les exemples que j'ai cités d'un substantif mot de valeur, vous serez frappés d'une chose : d'abord, quand la phrase aura cette tournure : « ce n'est pas telle chose, c'est telle autre, » lorsqu'en d'autres termes vous rapprochez deux idées, évidemment la valeur devra être sur le second terme du rapprochement. Eh bien ! chaque fois que vous voudrez savoir où est le substantif de valeur, donnez à la phrase cette tournure et vous serez fixés immédiatement.

LE MARQUIS.

Je trouve l'*École des Femmes* une pièce détestable.

DORANTE.

Et moi, ce n'est pas la pièce que je trouve mauvaise, c'est ton *jugement*.

— Ce n'est pas d'avoir l'esprit critique qui nous prive d'admirer les chefs-d'œuvre, c'est de prendre *plaisir* à critiquer.

— Ce n'est pas par la dépense qu'on se fait valoir, c'est par la *façon* de dépenser.

Pourquoi, dans le 1er exemple du 2e cas, le qualificatif *naissantes* est-il le mot de valeur?

Parce que tout, dans l'étude du caractère de don Juan, vous indique que ce n'est pas la conquête même qui lui plaît, mais les préliminaires de cette conquête, et cette stratégie de libertin à laquelle il essaye si complaisamment d'initier son valet.

Pourquoi, dans le 2e exemple, le mot « juste » est-il le mot de valeur?

Que dit Alceste dans les deux vers que j'ai cités? Il dit ceci : « C'est moi qui ai *raison*, et c'est moi qu'on *querelle!* » — Vous voyez bien que dans la périphrase dont Molière s'est servi, c'est le mot *juste* qui répond à l'idée.

Pourquoi, dans le 5e exemple cité, faut-il considérer comme expressions de valeur les quali-

ficatifs *absolu, souverain, sans borne?* C'est que, pour Auguste (j'ai presque honte de le faire remarquer, tellement cela est manifeste), la difficulté seule de l'obtenir donnait quelque attrait au pouvoir; il n'y tient plus depuis qu'il le possède sans contestation. C'est parce qu'elle est *sans borne* que cette grandeur lui pèse. Son dégoût vient de ce qu'il n'a plus de désir à satisfaire.

Pourquoi, dans le 2e exemple du 3e cas, le verbe *couvre* est-il le mot de valeur? — C'est qu'il accuse la présomption du Chêne qui n'accable le Roseau d'une fausse pitié que pour avoir prétexte à s'exalter lui-même. — C'est le mot d'un orgueilleux qui se gonfle à la pensée de sa puissance.

Pourquoi, dans le 4e exemple du 4e cas, l'expression adverbiale *en vain* est-elle le mot de valeur? Vous répondez tous à la question. Ce mot est le soufflet donné par le gentilhomme sans tache sur la joue du fils indigne qui souille le blason de famille. — Les mots *en vain* sont comme la formule de dégradation.

Pourquoi, dans le 3e exemple du 5e cas, les mots *votre ordre* sont-ils les mots de valeur? Que dit Narcisse à Néron? Ceci : Britannicus saura que vous avez voulu le tuer, et peut-être vous tuera-t-il, lui! Tous les mots que contiennent les deux vers que j'ai cités doivent être atténués

au profit de ces deux expressions : votre ordre. Le but de Narcisse étant d'effrayer Néron, il faut qu'il lui fasse bien sentir qu'il s'est trop engagé pour reculer, et il ne le peut qu'en accentuant les deux mots que j'ai soulignés.

Je pourrais, sur chacun des exemples cités, faire la même démonstration (et j'ai quelque mérite à résister à la tentation qui m'y pousse, car il y aurait là, pour moi, l'occasion naturelle de quelques analyses intéressantes), mais je préfère arriver bien vite à vous montrer comment, une fois le mot de valeur dégagé, on peut et on doit rendre ce mot sensible à l'oreille de l'auditeur.

Je dois m'arrêter ici, car je touche à un point très important dans l'art de dire. Ce point est un de ceux mêmes sur lesquels on a le plus souvent à revenir dans l'enseignement oral. — Combien d'élèves se figurent qu'ils savent dire parce qu'à une idée bien comprise ils appliquent une inflexion juste ! Il faut leur enlever cette illusion et leur montrer qu'ils n'ont ainsi accompli qu'une partie de leur tâche. Nous savons déjà (et c'est le cas de le rappeler en ce moment) que dans toute inflexion, c'est-à-dire dans toute phrase musicale du langage parlé, il y a un accent tonique que Littré a défini comme l'on sait. Nous n'ignorons pas en outre que cet accent tonique est destiné dans chaque phrase à porter sur un mot spécial et à donner

à ce mot, par rapport à tous les autres, une importance particulière, une prépondérance. — Or, cette accentuation si caractéristique que nous rencontrons dans toutes les inflexions, l'élève la porte souvent au hasard, au petit bonheur, pourrait-on dire. Si elle frappe juste, tant mieux ; si elle frappe à côté, le mal, dit-on, n'est pas bien grand. C'est une complète erreur. En procédant avec ce laisser-aller, on n'aura jamais qu'une diction grise et terne ; ce ne sera ni bon ni mauvais ; ce sera insignifiant, ce sera banal. Il faut que l'élève réagisse contre ce mouvement instinctif qui nous porte tous à placer au hasard, le plus souvent à la fin d'une phrase et, dans les vers, presque toujours à la fin d'un vers, cet accent tonique, cette élévation ou cette intensité de la voix. Quand, par une analyse attentive, nous avons déterminé la place qu'occupe dans la phrase le mot de valeur, tout est dit, l'accent tonique doit porter là, et non ailleurs.

Prenez la phrase de La Bruyère que je citais :

Les esprits forts savent-ils qu'on les appelle ainsi par ironie ?

Cette phrase, ainsi faite, est facile à dire ; l'inflexion interrogative est de celles qu'on saisit de suite, et, dans le cas qui nous occupe, en suivant votre tendance instinctive, vous dites absolument juste, les expressions : « par ironie » qui sont les

expressions de valeur, se trouvant à la fin de la phrase. Votre accent tonique porte là où il doit porter.

Mais supposez la phrase ainsi faite : « *Les esprits forts savent-ils que c'est par ironie qu'on les appelle ainsi ?* » Et vous voilà forcés, pour dire juste, de déplacer votre accent tonique, le mot de valeur s'étant déplacé lui-même. Cela est forcé. — L'accent tonique, en un mot, suit toujours le mot de valeur, et c'est pour cela (pour faire en passant cette remarque qui a bien son importance) que ceux des poètes qui veulent absolument que l'on chante les vers, c'est-à-dire qu'on fasse sonner la rime, s'arrangent toujours de façon à mettre à la fin des vers les expressions de valeur.

Ainsi dans les deux vers que j'ai cités du *Misanthrope* :

Quoi ! d'un *juste* courroux je suis ému contre elle,
C'est moi qui viens me plaindre et c'est moi qu'on querelle !

un de ces poètes dont je parle aurait pris soin, s'il avait employé la périphrase dont s'est servi Molière, de placer le mot « juste » à la fin du premier vers. Mais moi, lecteur, qui trouve ce mot non à la rime, mais dans le corps du vers, que devrai-je faire ? Déplacer l'accent tonique que, par une tendance blâmable, je serai porté à placer sur les derniers mots : « contre elle » et le reporter sur

le mot « juste », le seul qui traduise l'idée de Molière.

Ainsi, voilà qui est bien entendu : dans toute phrase, vous dégagerez l'idée, vous chercherez le mot de valeur et vous placerez sur ce mot seul l'accent tonique.

Toutes les fois que vous n'aurez pas fait cette triple recherche, il y aura grande chance pour que vous vous égariez, car en portant au hasard l'accent tonique, vous aurez le plus souvent trahi l'auteur en insistant sur une idée accessoire. — Je parlais de la réponse d'Alceste à Oronte, j'y reviens un instant.

Voici les vers : ils sont dans toutes les mémoires :

Monsieur, cette matière est toujours délicate,
Et sur le bel esprit nous aimons qu'on nous flatte;
Mais un jour, à quelqu'un dont je tairai le nom,
Je disais, en voyant des vers de sa façon,
Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire
Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire,
Qu'il doit tenir la bride aux grands empressements
Qu'on a — *de faire éclat* — de tels amusements,
Et que, par la chaleur de — *montrer* — ses ouvrages,
On s'expose à jouer de mauvais personnages.

Je n'insiste pas sur les premiers vers de cette tirade, si intéressants à étudier au point de vue de l'art de dire, et je glisse également sur ces expressions « *nous* aimons », qui sont exquises;

nous aurons l'occasion, dans nos études, de revenir vingt fois sur l'analyse de ce rôle, qui nous réserve d'agréables surprises ; je me borne pour l'instant à mettre en lumière l'idée essentielle des quatre derniers vers ; elle est manifestement contenue dans ces mots : *faire éclat, montrer,* et c'est aussi sur ces mots que devra frapper l'accent tonique, sinon l'idée de l'auteur sera perdue.

Il pourra se présenter certains cas où le plus sûr moyen de donner de la valeur à l'idée importante sera de paraître glisser sur cette idée, en donnant un relief factice à une idée voisine, d'une importance très secondaire. La déclaration de Tartuffe à Elmire commence par ces deux vers :

> L'amour qui nous attache aux beautés éternelles
> N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles.

Il est certain que, pour Tartuffe, c'est l'idée du second vers qui est importante, et c'est pourtant sur le premier vers qu'il devra insister.

En effet (nous l'avons remarqué déjà), ce n'est point un sot que Tartuffe ; il connaît trop bien Elmire pour ne pas se rendre compte qu'il n'a aucune chance de réussir auprès d'elle, à moins d'envelopper sa passion sous d'humbles et poétiques dehors, et c'est précisément ce qu'il fait. A quoi se réduisent ses deux longues tirades ? A ceci : « Si je suis sensible aux beautés tem-

porelles, c'est uniquement parce qu'elles sont un reflet des beautés éternelles. » Il faut donc qu'on le sente préoccupé de glisser très légèrement sur l'idée qui peut le ravaler, le compromettre, et soigneux d'insister au contraire sur l'idée qui peut (il s'en flatte du moins) le faire paraître excusable et le rendre convaincant. Il y eut cependant quelqu'un, et c'était un juge expert et délicat, qui me fit un jour un procès à propos de la manière dont je dis ces vers au théâtre.

Cette critique me rendit un vrai service, car elle m'amena à appuyer sur le raisonnement une manière de dire, qui, jusqu'alors, je dois le reconnaître, n'avait été chez moi qu'affaire d'intuition.

Mais, dans cette recherche du mot de valeur, qui devra être l'une de nos principales préoccupations, il faudra se garder d'aller trop loin, et, comme en toutes choses, se méfier de l'absolu.

Il pourra se rencontrer telle circonstance où, comme un aéronaute qui jette du lest pour rendre son ballon plus léger, vous aurez intérêt à sacrifier le mot de valeur, dans tous les cas, par exemple, où vous remarqueriez qu'en soulignant ce mot avec excès, vous arrêtez le mouvement de la phrase. Ah! le mouvement! c'est la qualité maîtresse dans l'art de dire, cela passe avant tout, tout doit être sacrifié à cela. — Les règles posées pour la recherche des idées, des inflexions, des

mots de valeur, ne sont pas sujettes à contestation; on ne court donc jamais grand risque en commençant par les respecter et les appliquer, mais le goût et la mesure ne doivent jamais perdre leurs droits, et, pour appliquer à propos ces règles, il convient de les rapprocher d'une autre loi, d'un ordre plus général et plus élevé, qui les corrobore et qui les éclaire: j'ai nommé la loi des contrastes.

Ici se termine la première partie de ma tâche.

Que faut-il entendre par la loi des contrastes?

Qu'est-ce que le mouvement dans la diction?

La réponse à ces importantes questions ne serait point à sa place ici; le lecteur la trouvera plus loin.

Mon but principal, jusqu'à présent, a été et devait être de rappeler des règles, de poser des principes. — Il me reste, et ce sera l'objet de la seconde partie de cette étude, à montrer les applications de ces règles, à tirer les conséquences de ces principes.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

SECONDE PARTIE

LES APPLICATIONS

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

Après avoir précédemment posé, du mieux qu'il m'a été possible, les règles de l'art de dire, je voudrais essayer, dans cette seconde partie, d'en montrer au moins les principales applications, si je ne puis les montrer toutes. Quant aux règles elles-mêmes, j'oserai dire, au risque de chagriner certaines personnes, que le devoir de l'élève, une fois qu'il les connaît, c'est, je ne dirai pas de se hâter de les oublier, mais au moins de ne plus s'en préoccuper. Que sont, en effet, les règles de l'art de dire, sinon l'orthographe même de cet art? Or quand on sait l'orthographe on ferme sa grammaire pour ne plus la rouvrir. Venant à son heure, l'étude des règles est profitable, l'esprit y trouve une discipline nécessaire; c'est une vérité passée en axiome qu'il est impossible de faire une bonne rhétorique si l'on n'a

pas fait une bonne classe de grammaire, mais comme, en diction aussi bien qu'en style, il est vrai de dire avec Molière que : « La grande règle de toutes les règles est de plaire », il faut connaître si bien les règles de la diction, les posséder si parfaitement, que rien dans votre débit n'indique cette connaissance. Il en est de la correction accomplie comme de toute autre perfection : elle n'existe et n'a de charme qu'à la condition de ne pas se faire sentir. Quelqu'un qui, en disant, voudrait me prouver qu'il sait les règles me serait aussi désagréable que tel autre qui, dans une récitation, se montrerait plus préoccupé de me faire admirer sa jolie voix que de me faire saisir la pensée de l'auteur.

Donc, en ce qui touche les études préliminaires, il convient de ne pas les négliger, il convient notamment (comme je l'ai dit dans la première partie de cet ouvrage quand j'ai parlé spécialement de la prononciation), d'être toujours en garde contre les assauts de la vulgarité ; de savoir acquérir en un mot une correction parfaite, absolue, mais cette correction une fois acquise, de n'en plus parler et de n'y plus penser.

Quant au mécanisme vocal, oh ! c'est une tout autre affaire ! Il y faut penser toujours, il faut s'en occuper sans relâche. Jamais, à ce point de vue, les études ne sont achevées, jamais un élève, si

bien doué soit-il, n'est en droit de dire : J'en ai fini avec ma voix; elle ne peut plus rien gagner en souplesse et en étendue. Songez que pour colorer ici, pour éteindre là, pour traduire les mille nuances délicates et subtiles de tous les sentiments de l'âme, le diseur n'a que sa voix; il faut qu'il passe presque instantanément, et par les seules ressources de cette voix, d'une impression douce à une impression violente, d'une idée triste à une idée gaie. Jamais donc sa voix ne pourra posséder des modulations trop souples et trop variées; jamais un lecteur, un orateur, un artiste dramatique ne pourra dire : Je suis absolument maître de ma voix. Tel élève a une note charmante dans la voix, mais chante toujours le même air; celui-ci répand du sentiment à tort et à travers et ne peut dire la chose la plus simple sans des vibrations profondes, oubliant que l'art du diseur consiste le plus souvent à savoir économiser l'expression; ce troisième dit : Je suis heureux, du ton dont il dirait : Je me meurs de désespoir. Tel autre a dans la voix des sonorités cuivrées d'un effet comique irrésistible, mais n'a pas de demi-teintes et est impuissant à traduire les sentiments discrets et voilés. Que de travail pour chacun de ces élèves afin d'acquérir ce qui lui manque! L'un met de l'expression partout, l'autre n'en met nulle part : or il en faut beaucoup ici, il n'en faut

pas du tout là. La simple obligation de passer presque instantanément du ton expressif au ton neutre crée au lecteur ou au diseur une difficulté qu'il ne surmonte le plus souvent qu'après le travail le plus acharné. Vous avez à traduire un sentiment profond, toutes les cordes de votre voix vibrent et sont tendues comme celles d'une harpe qu'agiterait un vent puissant, et tout à coup se présente une petite phrase insignifiante, analogue à ce que serait un point d'ombre destiné à mettre en pleine saillie les lumières ambiantes, et voici que votre voix doit se décolorer, si je puis ainsi dire, et voici qu'il ne doit plus rester aucune trace de l'émotion précédente. Quand on songe à ce qu'il faut de souplesse à la voix pour marquer ces rapides contrastes de ton, on est effrayé. Donc, je le répète, en ce qui regarde la voix, on n'est jamais au bout de sa peine.

Ceci étant bien entendu, et avant d'entrer dans l'étude des diverses applications de l'art de bien dire, je voudrais répondre à une demande qui m'a été faite avec la plus aimable insistance.

Assurément, m'a-t-on dit, l'enseignement de la diction est donné très largement à Paris, et nombreuses sont les personnes qui peuvent en profiter; mais plus nombreuses encore sont celles qui ne le peuvent pas, malgré la bonne envie qu'elles en auraient. Est-ce qu'un professeur ne

rendrait pas un réel service à ces dernières, en les initiant à son mode d'enseignement, en leur montrant comment il procède avec ses élèves? Peut-être trouverait-on dans ces indications des ressources précieuses pour apprendre soi-même à bien dire?

En me demandant comment j'enseigne, on me demande en réalité comment je pense qu'il faut enseigner, ou, en d'autres termes, quelles qualités me semblent nécessaires à tout professeur de diction.

Eh bien! soit! Si délicate que puisse être la réponse à cette question, je vais essayer de la faire, puisqu'on paraît en attendre un bon résultat.

Pour bien enseigner il faut deux choses à mon avis:

Une bonne méthode de conduite, une bonne méthode de travail.

Avant d'examiner la seconde, je suis forcé de dire quelques mots de la première.

Un professeur qui se bornerait à indiquer ce qu'il sait, ce qu'on peut lui avoir appris, serait, si étendues que vous supposiez ses connaissances personnelles, un très médiocre professeur. Ce qui fait la valeur d'un enseignement, c'est la faculté donnée au professeur d'amener l'élève à trouver par lui-même, au moyen d'une bonne méthode de travail, d'un bon outil d'analyse. D'où

il suit que, pour enseigner avec utilité l'art de dire, il ne suffit pas d'être intelligent ni instruit, il faut, comme en toutes choses du reste, avoir un don spécial.

En même temps qu'on doit conseiller à tout professeur d'acquérir une forte culture intellectuelle, ou de développer incessamment celle qu'un hasard heureux lui a donnée, il est bon de l'engager aussi à ne jamais faire parade de ce qu'il sait. Feindre même d'ignorer les choses que l'on connaît le mieux est une pratique de conduite dont un professeur peut tirer un utile profit. Il est nécessaire que l'élève aime la direction de son maître, et, pour qu'il puisse l'aimer, il faut qu'il devine, il ne faut pas qu'il subisse sa supériorité.

Il faut de plus, selon les circonstances et les divers tempéraments d'élèves, avoir, tantôt une fougue endiablée, tantôt une patience d'ange, mais vous montrer très amical dans votre fougue, très vigilant dans votre patience. D'ordinaire, lorsque l'on s'emporte, la parole devient acerbe et dure; la vôtre doit être d'autant plus douce et cordiale, que vous êtes amené à sortir plus violemment de vous-même. Cette vertu n'est pas d'un facile exercice, mais c'est une grâce d'état qu'il est indispensable d'avoir.

Il faut écarter de son vocabulaire, je ne dirai

pas toute expression grossière (il va sans dire qu'un homme mal élevé n'est pas fait pour l'enseignement), mais même toute expression familière. Vous pouvez changer de ton, suivant les milieux, suivant les caractères, l'éducation de celui ou de celle à qui vous parlez : de langage, jamais. Un mot trop libre, inoffensif aujourd'hui, peut vous échapper demain, et produire un effet désastreux. Mettre l'élève à l'aise est le premier devoir du professeur; un ton simple et cordial, bien mieux qu'une allure débraillée, vous permet d'atteindre à ce résultat. De la bonhomie toujours, de l'abandon quelquefois, du laisser-aller jamais. Tout homme bien élevé saisira facilement ces nuances.

On peut réduire à trois catégories principales toutes les diverses espèces d'élèves.

Premièrement : ceux qui sont intelligents et bien doués.

Je ne parlerai pas longtemps du travail avec ces premiers élèves; il est agréable et facile. Pas de discussions oiseuses; pas de perte de temps; vous tombez presque toujours d'accord; ces élèves comprennent et exécutent bien et vite; ils ne sont ni suffisants, ni ergoteurs; ils viennent chez vous avec l'intention d'apprendre, de se mettre en tutelle; ils reconnaissent hautement votre maîtrise : avec eux, je le répète, le travail est un plaisir.

Deuxièmement : ceux qui ont beaucoup de dons et peu d'intelligence.

Les élèves de cette nature sont souvent présomptueux. Faut-il leur en vouloir? Eh! mon Dieu, non. Songez-y bien! Ils sont encouragés dans leur présomption par les résultats obtenus. Ils vont souvent plus loin, et produisent plus d'effet que tous les autres. Cette constatation, qui est indiscutable, n'est faite ni pour réjouir, ni pour affliger : c'est comme cela, parce que c'est comme cela. Quand, par grand hasard, il passe dans l'esprit d'un pareil élève qu'il peut bien avoir besoin de direction, votre devoir, s'il accepte la vôtre, est d'arriver à lui persuader que les qualités qu'il possède sont peu de chose en comparaison de toutes celles qui lui manquent. Vous me direz que, le plus souvent, vous aurez eu à peine le temps de commencer cette démonstration profitable, et, déjà, l'élève sera loin; c'est bien possible, mais il n'y a jamais lieu de beaucoup regretter ces élèves-là.

Troisièmement : ceux qui ont beaucoup d'intelligence et peu de dons.

J'avoue ma prédilection pour ces élèves; j'ai pour eux une tendresse de cœur toute particulière qui tient à ce que j'aime et trouve plus fructueux le travail qui coûte un effort. C'est d'ailleurs aux élèves de cette sorte que j'ai le plus souvent

affaire. Bien qu'on soit, en effet, porté aujourd'hui vers les études de diction, moins par le sentiment d'une nécessité, dont l'évidence frappera davantage plus tard, que par un goût naturel, et des dispositions souvent très vives, et bien que, d'ordinaire, le goût implique l'aptitude, un élève absolument bien doué sera toujours une exception. Mais qu'importe cela? Il me plaît de voir un élève triompher peu à peu d'une nature rebelle à force d'intelligence. Oh! l'intelligence! Je bondis quand je l'entends dédaigner, quand on me dit qu'elle est dangereuse. Jamais, jamais, entendez-vous, il n'est à craindre qu'un interprète ait trop d'intelligence, parce que plus il aura de vraie intelligence, plus il sera modeste vis-à-vis de l'auteur interprété, moins il aura la tentation stupide, si fréquente chez quelques-uns, de substituer sa pensée à celle du maître, de raffiner sur le texte; son ambition sera de traduire toute la pensée, mais rien que la pensée de l'auteur. Mieux on comprend un grand écrivain, mieux on mesure la distance qui vous sépare de lui. Aussi je rends grâce à mon bon destin chaque fois qu'un élève semblable m'arrive. Je ne cesse pas une minute de m'occuper d'améliorer son mécanisme et sa voix, mais je n'ai pas l'air d'attacher la moindre importance à cela. Comme ces élèves sont généralement hésitants et timides, je m'applique à leur

persuader tout le contraire de ce que je cherche à enfoncer dans la cervelle des présomptueux. Ce qui vous reste à acquérir, leur dis-je, n'est rien en comparaison de ce que vous possédez; travaillez avec un peu de persévérance, et ce visage qui ne s'animait pas va s'animer; cette voix qui n'était pas souple va s'assouplir.

Il y a deux phases dans le travail en commun :

1° La phase où l'on choisit une interprétation.

Ici, le devoir du professeur, j'y reviendrai plus loin avec détail, est de discuter, s'il y a lieu, avec l'élève, d'avoir le respect de son jugement, et même de lui laisser choisir l'interprétation qu'il comprend ou qu'il sent le mieux.

2° La phase où l'élève traduit d'après l'interprétation adoptée. C'est la période d'exécution. Ici, comme le plus souvent l'élève, pour emprunter à de Maistre une expression pittoresque, a surtout « sa bête à dompter », et comme on ne dompte jamais mieux sa bête qu'en exécutant d'après une interprétation à laquelle l'esprit se rallie malaisément, il vaudrait mieux qu'il eût le tact de s'interdire toute discussion, toute résistance; mais, même dans cette seconde phase du travail en commun, il y a intérêt pour le professeur à ne pas violenter l'élève, et à lui laisser le choix de l'inflexion, comme il lui a laissé le choix de l'interprétation.

De même qu'il y a bien des natures d'élèves, de même le professeur doit avoir bien des manières d'enseigner. En d'autres termes, l'enseignement doit varier suivant la tournure d'esprit et le tempérament particulier de chaque élève. C'est chose aisée pour tout professeur expérimenté de sentir que telle forme de démonstration qui convient à l'un, ne conviendrait pas à l'autre. Mais, par exemple, ce qui ne doit pour ainsi dire jamais varier dans la manière d'enseigner, le voici : c'est de prendre tout le soin possible de persuader à l'élève qu'il n'a qu'à vouloir pour réussir, que le difficile est facile, et enfin que c'est lui qui trouve tout ou presque tout ce que vous lui indiquez. Il ne faut qu'un peu de tact pour arriver à ce résultat. Qu'on ne se récrie pas trop d'ailleurs. En faisant à l'élève qui est devant moi hommage de ce que je puis découvrir, je suis plus près de la vérité qu'on ne serait tenté de le croire. Que de beautés n'aurais-je peut-être jamais aperçues dans un ouvrage, si je n'avais été forcé de les faire voir à d'autres! Je me suis quelquefois étonné de rencontrer, dans la plupart de mes auteurs classiques, tels traits saillants que mon professeur de rhétorique avait oublié de me signaler. Pourtant, mon bagage littéraire est bien mince à côté de celui de cet homme qui m'était, à tant d'égards,

si supérieur, et dont l'érudition était si étendue! Et, cependant, je le répète, je vois des choses qu'il n'avait pas aperçues. Lorsque j'ai eu occasion de faire cette constatation, ç'a toujours été sans que la moindre fumée d'orgueil me montât à la tête, car l'explication de cette petite supériorité est bien simple et n'a rien de concluant en ma faveur. Je concentre, moi, sur un même point, tout l'effort de mon esprit, et mon professeur, sollicité, lui, par des travaux de toute sorte, par les études les plus variées, n'accordait et ne pouvait accorder aux exercices de récitation, si injustement sacrifiés dans les collèges, qu'une toute petite et bien insuffisante part de son attention. L'exercice des leçons est de ceux qu'on « bâcle », si on me permet cette expression; le professeur ne le juge pas très utile, et le trouve, en tous cas, très fastidieux; c'est une corvée à faire : on la fait comme toutes les corvées, en pensant à autre chose, et c'est tout naturel que, n'ayant pas cherché, on n'ait pas trouvé. Or, la meilleure manière de trouver étant encore de chercher, et surtout de chercher en vue d'indiquer aux autres, je conseille toujours à mes élèves, une fois qu'ils ont franchi les difficultés du début et sont en possession d'un mécanisme sûr, de se faire maîtres à leur tour : « Faites pour de jeunes commençants, leur dis-je, ce que j'ai

fait pour vous, et vous marcherez à pas de géant. La meilleure manière de progresser dans un art, c'est de l'enseigner. »

Et, pour donner à ma recommandation une portée pratique, voici quelle est mon habitude (c'est une habitude qui m'a rendu trop de services pour que j'oublie de la signaler, et pour que je ne la recommande pas de toutes mes forces).

Je change de temps en temps les rôles dans la leçon ; je donne à l'élève fonction de professeur, je fais, moi, fonction d'élève ; je prends tout naturellement le soin d'accuser, dans ma manière de dire, les défauts particuliers de mon maître improvisé, et je lui demande de me reprendre au double point de vue de la correction et de l'expression. Ce que j'ai obtenu de certains élèves, en me faisant ainsi (qu'on me passe le mot) leur « tête de turc », c'est inouï !

J'ai dit tout à l'heure, et je dois revenir sur cette idée, qu'un élève ne peut et ne doit essayer de traduire que lorsqu'il ne subsiste plus le moindre doute dans son esprit sur l'interprétation proposée.

Il faut donc, pour atteindre sûrement ce but, commencer, non pas par imposer à l'élève vos idées ou, pour mieux parler, votre manière de comprendre, mais, bien au contraire, adoptant de préférence pour vos premières études des

morceaux où deux interprétations raisonnables sont possibles, le laisser aller à celle où le conduit la pente de son esprit.

Vous n'avez que l'embarras du choix pour des morceaux de ce genre ; il s'en présente un grand nombre à ma pensée, je prends au hasard. Voici, par exemple, la conclusion de la fable : *la Mort et le Bûcheron*. Elle tient dans les quatre vers suivants :

> Le trépas vient tout guérir;
> Mais ne bougeons d'où nous sommes.
> Plutôt souffrir que mourir :
> C'est la devise des hommes.

Dans le petit drame que nous présente La Fontaine, que voyons-nous? Un malheureux bûcheron appelant, dans un moment de désespoir, la Mort à son aide, puis, la renvoyant, dès qu'elle se présente. Cela c'est le fait. Mais quelle moralité s'en dégage? A-t-il eu tort ou a-t-il eu raison, ce pauvre diable? La Fontaine ne nous le dit pas expressément. J'incline à croire, je suis convaincu même que sa vraie pensée est celle-ci : les hommes sont insensés, alors qu'ils sont en proie à des maux irrémédiables, de ne pas accueillir le trépas avec joie et comme une délivrance. Rien de fou comme leur devise : « Plutôt souffrir que mourir! » Voilà l'interprétation qui se présente la première à la pensée, et

dans le choix de laquelle on se fortifie quand on rapproche cette fable de certaines autres où La Fontaine a exprimé la même idée. D'où il suit qu'en adoptant cette interprétation il faut dire d'un ton très sérieux et très pénétré, avec l'accent que l'on prend pour énoncer une vérité consolante, le premier de ces quatre vers, et dire les trois autres, en les accompagnant d'un haussement d'épaules, et avec un accent de pitié doucement railleuse pour la faiblesse des hommes.

Mais si cette interprétation me paraît la meilleure, elle n'est pas la seule possible, et l'interprétation contraire peut, sans trop grand inconvénient, être admise et essayée.

Pourquoi, en effet, ne voulez-vous pas que l'homme, en réponse à cet adage : « Le trépas vient tout guérir, » se borne à dire : « Voilà assurément une belle sentence ; mais m'affirmez-vous qu'elle répond à une réalité ? Pour mon compte, j'aime mieux souffrir que de m'exposer à des chances inquiétantes ou terribles. Mon mal est grand, sans doute, mais, à tout prendre, il vaut mieux que l'enfer ou que le néant. Je suis donc sage de préférer mes maux à la mort. »

Vous voyez sans peine les inflexions qui s'imposent à vous, si vous adoptez cette seconde interprétation. L'ironie, qui, dans le premier cas, portait sur les trois derniers vers, soulignera,

cette fois, la réflexion contenue dans le premier, et enfin, au lieu, comme précédemment, de critiquer la résolution du bûcheron, nous offrirons son exemple aux hommes comme le meilleur à suivre.

Je vais si loin dans cette préoccupation de laisser pleine initiative à l'esprit de l'élève, que, plutôt que de peser sur le choix qu'il doit faire et de l'influencer en quelque manière, j'aime mieux, n'ayant pas eu l'habileté de lui faire comprendre et admettre mon interprétation, feindre de me rallier provisoirement à la sienne, sans laisser le moins du monde paraître que, dans mon for intérieur, je la tiens pour moins satisfaisante.

Ici, quelques personnes vont m'arrêter peut-être pour me dire qu'une pareille indifférence leur paraît incompatible avec un enseignement sérieux. S'être donné la peine de réfléchir longtemps sur un texte et abandonner, pour le caprice d'un élève, l'interprétation qu'on a choisie et qu'on regarde comme la meilleure, est un singulier moyen de conquérir sur l'élève cette autorité qui est la première condition d'un bon enseignement. Je réponds que l'autorité obtenue en imposant vos idées s'use bien vite, et que celle, au contraire, que l'on gagne par la persuasion et des concessions faites à propos, est indestructible. Combien d'ailleurs je plaindrais le pro-

fesseur qui ne tiendrait pas l'intelligence de l'élève pour l'égale de la sienne, et qui, même quand la preuve du contraire serait faite pour lui, n'en continuerait pas moins à agir comme s'il n'y avait pas de différence! Je ne saurais trop le répéter, le meilleur professeur, à mon avis, est celui qui professe le moins, c'est-à-dire celui qui est le plus apte à faire jaillir chez l'élève cette note personnelle, ce grain d'originalité qui, en art, est tout.

Certes, il m'est rarement arrivé de voir mon interprétation repoussée par un élève à qui je m'efforce de donner doucement de bonnes raisons pour qu'il s'y range; mais si, pourtant, il la repousse, qu'ai-je à faire de mieux, moi, que d'accepter la sienne, et d'obtenir ainsi qu'il arrive à exécuter intelligemment quelque chose? Ce quelque chose, dira-t-on, ne sera pas bien merveilleux. Peut-être! En tous cas, cela vaudra mieux que rien, car pour moi l'imitation servile n'est pas seulement un résultat négatif, c'est un résultat dangereux.

Oui, certes, il vaut mieux être médiocre avec originalité que de copier merveilleusement quelqu'un sans le comprendre. Mais, encore une fois, si vous avez quelque esprit de conduite, si vous habituez l'élève à être modeste vis-à-vis de vous, en vous montrant modeste vous-même vis-à-vis

de l'auteur interprété, ces dissentiments légers seront rares. La grande affaire est d'arriver à ce que l'élève croie qu'en lui demandant telle interprétation plutôt que telle autre, vous n'avez fait qu'aller au-devant de sa pensée et la traduire de votre mieux. En résumé, le premier devoir d'un professeur, c'est non seulement, comme je le disais tout à l'heure, de prouver à l'élève que vous faites cas de son jugement et le tenez pour l'égal du vôtre, mais encore de savoir même, en certains cas, lui laisser prendre un petit avantage sur vous. Soyez tranquille! la confiance qu'il vous témoigne ne fera que s'accroître, grâce à cette sage et habile concession. Dans le travail en commun, on se rend des services réciproques. Est-ce qu'il n'arrive pas quelquefois qu'un simple écolier, avec son instinct et sa naïveté, va plus loin et en sait plus long que le maître avec son expérience et ses malices? Mes élèves me doivent peut-être quelque chose, je leur dois assurément beaucoup.

C'est à un de mes élèves, esprit, il est vrai, des plus délicats et des plus déliés, que je dois d'avoir compris un passage de la *Phèdre* de Racine, qui, sans lui, me serait probablement resté lettre morte.

Mais ceux mêmes dont l'esprit est plus lent, se sentant à l'aise avec moi, et sachant qu'ils ont

pleine licence de disserter à perte de vue, m'ont souvent aidé à dégager la vérité par la nécessité où ils me mettaient de redresser leurs erreurs.

J'éprouve une telle répulsion à l'imitation servile chez les élèves, que je suis parfois tenté de donner des indications défectueuses à ceux en qui je constate cette déplorable tendance. Pour que l'élève choisisse *de lui-même* l'intention juste, il m'est arrivé, plus d'une fois, de lui en indiquer à dessein une mauvaise. Le mettant délibérément hors de la voie véritable, j'obtiens une protestation de sa part. Il se révolte, je cache ma joie, je discute pied à pied jusqu'au moment où, le voyant suffisamment échauffé, je lui demande de me convaincre en traduisant selon sa pensée. Il le fait alors sans peine, et le plaisir que j'éprouve à le voir atteindre le résultat souhaité compense, et au delà, la petite humiliation que, dans son intérêt, j'ai fait subir à mon amour-propre. On me dira cependant que c'est un grand plaisir de voir reproduire sans débat, par un instrument harmonieux et fidèle, une inflexion proposée. J'aurais mauvaise grâce à contester ce plaisir, puisque je l'ai vu apprécié par beaucoup de professeurs, et, dans le nombre, par un que je tenais en très haute estime; mais, pour ma part, je le priserai toujours médiocrement. Si merveilleux que soit un instrument, s'il n'est qu'instrument, il

me dégoûtera bien vite. J'aime que l'élève obéisse à une intention qui lui soit propre, et je ne le tiens pas du tout pour quitte s'il ne fait que reproduire supérieurement l'exécution de son maître. Mais je n'émets ici qu'une idée toute personnelle et je me hâte d'ajouter qu'il serait peut-être regrettable que tous les professeurs la partageassent. Il y a de remarquables interprètes qui ne sont que des exécutants ; il faut que la pensée d'autrui les dirige ; s'ils n'imitaient pas, ils ne feraient rien du tout, et ils imitent d'une façon tellement supérieure, que c'est à faire croire qu'ils comprennent. Avec ceux-là, et quand il est bien reconnu qu'il n'y a pas d'autre ressource, il faut bien se résoudre à se faire copier soi-même ; mais quelle fastidieuse besogne !

Maintenant que j'ai expliqué, un peu trop longuement peut-être, quels doivent être, à mon humble avis, les communs rapports de travail du professeur avec l'élève, je voudrais indiquer les principales recommandations que j'adresse à tous. Après la méthode de conduite, la méthode de travail. — Je vais énumérer ces divers points. On remarquera que l'un d'eux (le premier) a été déjà rapidement esquissé dans les pages précédentes de cet ouvrage (1re partie, second paragraphe) ; mais j'ai promis d'y revenir, il est la base de l'art de bien dire ; le lecteur, éclairé par

tout ce qui précède, en comprendra mieux à présent l'importance; le moment me semble venu de le traiter à fond.

Voici donc ces points principaux :

1° Quand on étudie un auteur, partir de ce principe : tous les mots ont un sens, mais leur sens apparent n'est pas toujours le sens réel. En d'autres termes : beaucoup de trompe-l'œil, aucune inutilité. Respect de l'intention, mépris du mot.

2° Dans l'analyse des textes, tenir ceci pour constant que tout est contraste dans le style.

3° Dans la traduction des idées et des sentiments, harmoniser les trois langages de la voix, de la physionomie et du geste.

4° Enfin ne tenir compte que du mouvement : mépris de la ponctuation, respect des mouvements. Chercher partout la vie, l'action, le drame et remarquer qu'à chaque mouvement passionnel correspond un mouvement rythmique de la période, et, par suite, un mouvement rythmique de la voix.

Voilà les principales règles dont je réclame l'observation de tous mes élèves, et sur lesquelles j'ai le plus souvent à revenir.

Je vais maintenant les reprendre une à une et en démontrer la justesse. Je serai amené à citer de nombreux textes, et j'aurai à faire des commentaires un peu longs peut-être on me le par-

donnera, car ce n'est qu'à cette condition que je puis exposer clairement ma méthode, et, répondant au désir qui m'a été exprimé, mettre le lecteur à même de se l'approprier, s'il la juge bonne, et, par suite, d'apprendre, dans la mesure du possible, à travailler sans le secours d'aucun maître.

SECONDE PARTIE

LES APPLICATIONS

PREMIER POINT

MÉTHODE A SUIVRE DANS L'ANALYSE DES TEXTES.

DEUXIÈME POINT

TOUT ÉTANT CONTRASTE DANS LE STYLE
TOUT DOIT ÊTRE CONTRASTE DANS LA DICTION.

TROISIÈME POINT

HARMONISER LE LANGAGE DE LA VOIX AVEC LE LANGAGE DE LA PHYSIONOMIE ET AVEC LE LANGAGE DU GESTE.

QUATRIÈME POINT

NE TENIR COMPTE QUE DU MOUVEMENT; MÉPRIS DE LA PONCTUATION. — CHERCHER PARTOUT LA VIE, L'ACTION, LE DRAME. — REMARQUER QU'A CHAQUE MOUVEMENT PASSIONNEL CORRESPOND UN MOUVEMENT DE LA PÉRIODE, ET PAR SUITE UN MOUVEMENT RYTHMIQUE DE LA VOIX.

PREMIER POINT

MÉTHODE A SUIVRE DANS L'ANALYSE DES TEXTES

Personne ne s'étonnera, je pense, quand je dirai qu'un écrivain n'est jamais mieux défendu que par celui qui le lit ou qui le dit bien. C'est qu'en effet tout bon diseur a, par privilège spécial, la faculté d'aimer l'auteur qu'il interprète. Or, quand on aime quelqu'un, on le voit toujours en beau; on aime, c'est Éliante qui nous le dit et elle ne voudrait pas nous tromper, jusqu'à ses défauts; quelquefois même, on va plus loin encore, on ne veut pas les voir, ou on les transforme en qualités. En ce qui me concerne, quand j'étudie un auteur, je ne m'occupe pas le moins du monde du rang qu'on lui assigne; s'il est original, cela me suffit; qu'il joue son air sur

la trompette héroïque ou sur un modeste chalumeau, je l'admire avec ténacité.

Scribe et Dupin, dans *Michel et Christine,* écrivent ceci :

Un vieux soldat doit souffrir et se taire
Sans murmurer.

Et, habituellement, on sourit. — Moi, j'hésite ; je demande à regarder la pensée de plus près, et à voir si, sous l'enveloppe d'un style plus ou moins bien approprié, elle est aussi saugrenue qu'elle le paraît. Et je regarde de près en effet, et voici qu'aussitôt un rapprochement, qui tout d'abord paraîtra singulier peut-être, s'impose à mon esprit, et voici que, loin de trouver à rire, je trouverais plutôt à louer.

Est-ce que Corneille n'a pas mis dans la bouche d'Auguste, s'adressant à Cinna, les deux vers suivants :

Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours ;
D'aucun *mot*, d'aucun *cri* n'en interromps le cours.

Eh bien ! chez Corneille et chez Scribe, si les situations sont différentes, au fond, l'idée traduite est la même. Le personnage de Corneille dit : « Je ne te permets pas une parole, pas même un cri. « Le personnage de Scribe dit : « Je ne me permettrai pas une parole, pas même un murmure. » Dites-moi qu'au point de vue du style,

l'auteur moderne est à cent coudées au-dessous de l'auteur classique, nous n'aurons pas de contestation, mais ne critiquez pas chez l'un la même idée que vous admirez chez l'autre. Et notez qu'ici j'ai puisé, *à dessein,* ma citation dans une œuvre légère d'un auteur de second ordre. Mais si je retourne aux maîtres, si j'étudie quelque grand auteur, ou classique, ou moderne, ou contemporain, oh! alors, mon admiration devient féroce. — Aussi, je dis toujours à mes élèves : Soyez admirateurs, très peu critiques! Le mot critiquer devra avoir pour vous le sens suivant : admirer en connaissance de cause... Oh! l'agréable chose que de savoir admirer, non pas seulement, je le répète, les chefs-d'œuvre consacrés, mais même des ouvrages de moindre valeur! Comme cela vous aide à comprendre! — Shakespeare a dit quelque part (et c'est une idée délicieuse et vraie) qu'admirer la vertu c'est presque être vertueux. Je dirai qu'admirer le génie, c'est presque se hausser jusqu'à lui. A côté des gens qui créent, placez ceux qui admirent : les autres ne comptent guère.

Est-ce à dire que vous ne deviez jamais critiquer? Ce serait aller trop loin. La critique a quelquefois son utilité, mais à une condition expresse, c'est qu'après avoir critiqué, vous vous empressiez de juger votre critique, et de vous

dire : « Mais, triple imbécile (on peut toujours être vif quand on se parle à soi-même), peut-être ce qui t'a paru un défaut, soit dans la composition, soit dans le style de telle œuvre, est en réalité une beauté que tu n'avais pas su voir de prime abord. » Voilà comment je comprends et comment j'aime la critique. Eh bien! neuf fois sur dix, quand vous aurez mieux réfléchi, mieux retourné l'œuvre sous toutes ses faces, vous serez amené à reconnaître que l'hypothèse que vous aviez posée est une belle et bonne réalité. Longtemps j'ai critiqué La Fontaine à propos de la façon dont il avait composé le plan d'un de ses chefs-d'œuvre : *le Paysan du Danube*. Quelle mauvaise péroraison pour un si beau discours! Mais cela ne finit pas! Après l'immense effet du second « retirez-les », l'orateur devait dire : « et maintenant j'ai fini, tuez-moi. » Pourquoi ces faibles remarques sur la lenteur des procès et la cupidité des juges! Quelle chute piteuse après tant de beautés! Voilà ma critique. Elle était irréfléchie et pourtant je me suis su bon gré de l'avoir faite, car, préoccupé comme toujours de donner à l'auteur le dernier mot, et par suite de me donner tort à moi-même, je me suis demandé par où pouvait, par où *devait* pécher ma critique, et c'est cette recherche qui m'a fait voir la raison profonde de ce prétendu défaut. Pourquoi l'ora-

teur ne finit-il pas après le second « retirez-les » ? C'est précisément parce qu'il ne sait rien de l'art oratoire, parce qu'il n'est éloquent que par instinct, parce que le plus difficile, pour un orateur sans expérience, n'est pas de commencer, mais de finir, parce qu'enfin cette péroraison pénible a pour but de peindre son embarras. Son embarras, j'ai bien dit. Est-il donc embarrassé quand il entre dans la salle où siège le Sénat? Non! à ce moment rien ne le trouble, car il a fait par avance le sacrifice de sa vie, et il est bien déterminé à dire tout ce qu'il a sur le cœur. Accueilli par des éclats de rire, il y tient tête et rappelle à l'ordre et à la pudeur ceux qui se permettent de se moquer de lui.

Romains, et vous, Sénat, assis pour m'écouter...

Après en avoir imposé à son auditoire par cette fière apostrophe (nous verrons tout à l'heure qu'il y a dans ce vers, banal en apparence, un superbe mouvement), il énumère un à un tous ses griefs, la colère fait trembler sa voix, l'émotion s'empare de tout son être, et, passant du sarcasme à la menace, il lance avec un accent farouche son cri de guerre et de mort, et l'auditoire, d'abord distrait et railleur, se sent peu à peu subjugué : un silence profond s'établit, tous les yeux sont tournés vers l'orateur, et lui, que ni le tumulte, ni les railleries,

ni les interruptions de toute nature n'avaient pu troubler, est troublé par le silence; il a fini de parler et il parle encore; rien ne l'intimidait : il perd contenance; sa voix était ferme : il balbutie. Notez bien que je ne dis pas qu'il ait peur; il est troublé, voilà tout. L'homme est calme, le parleur est embarrassé. La preuve qu'il est troublé, c'est qu'il prend pour un présage de mort le silence admiratif du Sénat. Quelle belle fin! Quelle logique dans cet art qui paraît n'en pas avoir! Quelle admirable composition! Comme cette péroraison, ainsi comprise, sort de la banalité et est attrayante à dire! La critique sert donc à quelque chose quand elle sert, comme dans le cas qui nous occupe, à nous révéler des beautés

De La Fontaine je passe à Victor Hugo. Tout le monde connaît l'*Enfant grec* : que l'on me permette toutefois de citer ici le morceau.

L'ENFANT GREC

Les Turcs ont passé là : tout est ruine et deuil.
Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,
Chio, qu'ombrageaient les charmilles,
Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois,
Ses coteaux, ses palais, et le soir, quelquefois,
Un chœur dansant de jeunes filles.

Tout est désert : mais non, seul, près des murs noircis,
Un enfant aux yeux bleus, un enfant grec, assis
Courbait sa tête humiliée.

Il avait pour asile, il avait pour appui
Une blanche aubépine, une fleur, comme lui
Dans le grand ravage oubliée.

Ah! pauvre enfant, pieds nus sur les rocs anguleux :
Hélas! pour essuyer les pleurs de tes yeux bleus
Comme le ciel et comme l'onde,
Pour que dans leur azur de larmes orageux
Passe le vif éclair de la joie et des jeux,
Pour relever ta tête blonde,

Que veux-tu? Bel enfant, que te faut-il donner
Pour rattacher gaîment et gaîment ramener
En boucles sur ta blanche épaule
Ces cheveux qui du fer n'ont pas subi l'affront
Et qui pleurent épars autour de ton beau front
Comme les feuilles sur le saule?

Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux?
Est-ce d'avoir ce lis bleu comme tes yeux bleus
Qui d'Iran borde le puits sombre,
Ou le fruit du tuba, de cet arbre si grand
Qu'un cheval au galop met, toujours en courant,
Cent ans à sortir de son ombre?

Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois
Plus éclatant que les cymbales?
Que veux-tu? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux?
— Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles.

D'abord j'ai critiqué celui des vers de ce morceau que j'ai pris le soin de souligner. Il me semblait faire tache dans la composition de ce chef-d'œuvre. Résumons le sujet. Le poète parcourt l'île de Chio; l'aspect de ce désert ravagé

fait le deuil dans son âme; tout à coup la vue d'un enfant y ramène la joie : le poète s'approche, et comme l'enfant paraît triste, il cherche à le consoler; mais qu'offre-t-il à titre de consolation? En premier lieu une fleur, puis un fruit, et enfin un oiseau. D'où cette conséquence absolue qu'il ne devine pas un seul instant le vrai motif du chagrin du jeune Grec : C'est un enfant, il a sans doute un chagrin d'enfant, offrons-lui les consolations qu'on offre à un enfant. Longtemps silencieux et immobile, le jeune garçon répond enfin dans une explosion de larmes de rage et d'ardeur patriotique :

Je veux de la poudre et des balles.

Ce qu'il y a d'intéressant dans ce morceau, c'est la révélation inattendue de l'âme de l'enfant. Ce beau mouvement final, rien ne doit le faire prévoir; rien, donc, dans l'ordonnance du morceau, ne doit avertir que le chagrin de cet enfant est un chagrin viril; il faut que je puisse, moi lecteur, commettre la même méprise que le poète : donc, vous faites une faute de composition en me parlant de « sa tête humiliée »; donc, l'expression est déplacée. Voilà des conclusions fort gravement faites et l'auteur aura de la peine à sortir de là. Eh bien! si, il en sortira à son honneur. L'expression « humiliée » est destinée par lui, précisé-

ment, à nous faire suivre plus sûrement la fausse piste sur laquelle il veut nous jeter; car il faut qu'elle soit dite avec l'intention suivante : On dirait que cet enfant est humilié, mais ce n'est à coup sûr qu'une apparence trompeuse; après avoir émis cette hypothèse, vous la repoussez en souriant, comme quelqu'un qui se dirait à lui-même : Non! on n'est pas humilié à l'âge du rire et des jeux.

Il se rencontrera pourtant quelquefois des cas où, malgré votre désir de donner tort à votre critique, vous croirez reconnaître qu'elle tombe juste. Mais, dans ces cas mêmes, si vous mettez de côté tout entêtement et tout amour-propre déplacé, votre illusion pourra n'être que de courte durée. On me permettra d'en citer un exemple. Il s'agit d'un morceau très intéressant de M. Eugène Manuel, morceau qui figure à juste titre dans beaucoup d'anthologies, car l'idée en est charmante et il s'y rencontre nombre de vers délicieux : c'est la *Chanteuse*. Voici le morceau :

LA CHANTEUSE

La pauvre enfant, le long des pelouses du bois,
Mendiait; elle avait des larmes véritables
Et, d'un air humble et doux joignant ses petits doigts,
Elle courait après les âmes charitables.

De longs cheveux touffus chargeaient son front hâlé,
Ses talons étaient gris de poussière, et sa robe

N'était qu'un vieux jupon à sa taille enroulé
Où la nudité maigre à peine se dérobe.

Elle allait aux passants, les suivait pas à pas
Et disait, sans changer un mot, la même histoire,
De celles qu'on écoute et que l'on ne croit pas,
Car notre conscience aurait trop peur d'y croire;

Elle voulait un sou, du pain, rien qu'un morceau;
Elle avait, je ne sais dans quelle horrible rue,
Des parents sans travail, des frères au berceau,
La famille du pauvre, à peine secourue;

Puis, qu'on donnât ou non, elle essuyait ses pleurs
Et s'en retournait vite aux gazons pleins de mousses
S'amusait d'un insecte, épluchait quelques fleurs,
Des taillis printaniers brisait les jeunes pousses,

Et chantait! Le soleil riait dans sa chanson.
C'était quelque lambeau des refrains populaires,
Et pareille au linot, de buisson en buisson
Elle lançait au ciel ses notes les plus claires.

O souffle du printemps! mystérieux pouvoir
D'un rayon de soleil et d'une fleur éclose :
Ivresse d'écouter, de sentir et de voir!
Mystérieux pouvoir qui sort de toute chose!

L'enfant, au renouveau, peut-il gémir longtemps?
Le brin d'herbe l'amuse et l'insecte l'attire.
Sait-on combien de pleurs peut sécher un printemps,
Et le peu dont le pauvre a besoin pour sourire!

Je la regardais vivre et l'entendais de loin!
Comme un fardeau que pose un porteur qui s'arrête
Elle allégeait son cœur, se croyant sans témoin,
Et les senteurs d'avril lui montaient à la tête.

Puis soudain s'éveillant, prise d'un souvenir
Elle accostait encore les passants, triste et lente;
Son visage, à l'instant, savait se rembrunir
Et sa voix se traînait, et larmoyait dolente.

Mais quand elle arriva vers moi, tendant la main
Avec ses yeux mouillés et son air de détresse :
« Non, lui dis-je, va-t'en, et passe ton chemin,
Je te suivais : il faut pour tromper plus d'adresse.

Tes parents t'ont montré cette douleur qui ment.
Tu pleures maintenant; tu chantais tout à l'heure. »
L'enfant leva les yeux et me dit simplement :
« C'est pour moi que je chante, et pour eux que je [pleure. »

La première fois que j'ai étudié cet intéressant morceau, j'ai fait le raisonnement suivant, qui m'a paru inattaquable : « Il est bien clair que le grand effet du récit porte sur le vers final. Or l'impression sera d'autant plus grande sur ce vers, que la réponse de l'enfant aura été plus imprévue, que rien, en un mot, dans tout ce qui la précède, n'aura pu la faire pressentir (on voit, pour le dire en passant, qu'en étudiant la *Chanteuse*, j'étais encore, en quelque sorte, hanté par l'*Enfant grec*). — Que faire donc pour arriver au but? N'appeler à aucun degré la sympathie sur cette mendiante, et faire d'elle, dès le premier vers du récit, une habile mais odieuse petite comédienne... Tant qu'elle n'a pas parlé, c'est une misérable; elle parle : c'est un ange. »

Et alors, reprenant en détail l'étude du morceau, vous voyez tout ce que j'avais à faire pour que pussent cadrer avec cette interprétation toutes les expressions dont l'auteur s'est servi. La première strophe notamment m'amusait beaucoup à dire, le sens apparent de presque tous les mots qu'elle contient, me paraissant devoir être négligé. Enfin, j'arrivais tant bien que mal à mon but, sauf pour deux maudites strophes qui étaient complètement réfractaires. Pour ces deux strophes, je le reconnais, j'étais très embarrassé.

Alors, dans le feu de mon interprétation, je les supprimais, tout simplement.

Mais aussitôt, sachant qu'on n'instruit bien une cause qu'en faisant plaider le pour et le contre, je donnais, selon mon invariable habitude, la parole à l'auteur, et l'auteur me répondait : Votre façon d'interpréter mon œuvre est peut-être ingénieuse; il n'y a qu'un malheur, c'est que j'ai tracé un tout autre plan. J'ai cherché précisément l'effet de ce morceau dans cette incertitude qui vous déplaît. Tant que l'enfant n'a pas parlé, et dès les premiers mots du récit, vous voulez qu'on la juge mal. Je veux simplement, moi, qu'il y ait, à son égard, dans l'esprit du promeneur, des alternatives de sympathie et de méfiance. Pourquoi substituez-vous votre pensée à la mienne? Votre devoir, à vous interprète, est de dire la *Chan-*

teuse telle qu'elle est écrite, ou de ne pas la dire du tout. En me supprimant deux strophes, en torturant, par un singulier caprice, quantité des expressions dont je me suis servi, ce n'est plus mon œuvre que vous dites, c'est une œuvre de votre fantaisie. Vous prétendez qu'en laissant prévoir le mot final, je détruis, je diminue tout au moins, l'intérêt du morceau. Cela ne vous regarde pas, c'est mon affaire. Restez, je vous prie, dans votre rôle d'interprète.

Et maintenant que l'auteur m'avait répondu, qu'avais-je à répliquer, moi ? Eh mon Dieu ! je n'avais qu'à me soumettre, car c'est toujours à l'auteur que doit rester le dernier mot, et je me soumettais d'autant plus volontiers que, par une interprétation toute naïve et toute simple de son texte, j'obtenais des effets plus variés qu'au moyen des contorsions que j'avais fait subir à sa pensée.

Mon premier mouvement au sujet de la mendiante est un mouvement de sympathie ; quand je la vois chanter presque aussitôt qu'elle a pleuré, un premier et rapide soupçon naît dans mon esprit ; je repousse d'abord ce soupçon (et les deux strophes supprimées tout à l'heure me sont d'un secours précieux pour marquer cette évolution), mais il revient plus violent et il a acquis dans mon esprit la précision d'une certi-

tude au moment où l'enfant s'approche. Seule sa réponse finale dissipera mes doutes, et me fera revenir à mon premier sentiment : la sympathie. Eh bien! vous le voyez, avec ma fameuse critique de tout à l'heure, je croyais bien avoir raison. J'avais tort. Du reste, je dois l'avouer, après le plaisir assez grand d'élever, à l'encontre du plan d'un auteur, un bel échafaudage d'arguments et de preuves, il n'est pas pour moi de contentement plus vif que de trouver un argument nouveau, décisif celui-là, et de pouvoir ainsi jeter par terre tout cet échafaudage.

J'ai dit, en commençant ce paragraphe, que, jusqu'à preuve du contraire, *tout,* dans l'auteur interprété, doit avoir pour nous un sens certain. Je n'admets jamais, surtout quand vous traduisez les grands écrivains, que vous passiez avec indifférence à côté d'un membre de phrase quelconque, en disant : « Bah ! pur remplissage ! ce bout de phrase n'est amené que par les nécessités de la période ou de la rime ; inutile d'y chercher un sens profond ; c'est une phrase creuse. » J'ai déjà montré, chemin faisant, les dangers, les inconvénients de ce dédain négligent ; me permet-on d'y revenir ?

Je ne veux pas m'appesantir longtemps sur ce point ; trois exemples pris au hasard suffiront pour établir la preuve que je veux faire.

Premier exemple.

. . . .

Et comme on ne voit pas qu'où l'honneur les conduit
Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit,
Les bons et vrais dévots, *qu'on doit suivre à la trace,*
Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace...

Les quatre vers que je viens de citer sont au premier acte du *Tartuffe*, dans une des réponses de Cléante à Orgon. Cléante, on le sait, est, dans la pensée de Molière, le personnage qui doit servir de contrepoids à Tartuffe. Si Molière, qui eut raison de ne pas reculer devant la responsabilité redoutable de porter sur la scène la thèse religieuse, n'avait pas, en regard des dangereuses théories du casuiste, fait parler la vraie morale par une bouche autorisée et pure, s'il n'avait pas opposé l'honnête homme vertueux au fourbe, la contagion du bien à la contagion du mal, il aurait mérité le reproche d'avoir instruit ce grand procès avec une insigne partialité. Il fallait que deux personnages d'égales et grandioses proportions représentassent les deux faces de la thèse discutée, et que la cause de la religion fût défendue de telle sorte, avec un si haut accent, et par un personnage si éminemment sympathique au public, que l'odieux de la conduite de l'imposteur pût ne rejaillir que sur l'imposteur seul. Aussi, voyez que de précautions Molière a prises pour arriver à ce but ! Le personnage de Cléante rem-

plit tout le premier acte. Et comment l'auteur le pose-t-il? Est-ce un froid spiritualiste, débitant du bout des lèvres des sentences plus ou moins belles? Ce sont les seuls ennemis de Molière qui peuvent oser soutenir cela, et encore je parle de ceux qui, par rage contre ce grand honnête homme, ne reculent ni devant les arguties, ni devant la mauvaise foi. La vérité, c'est que Molière a donné à son Cléante une âme chaleureuse et droite. C'est, dans toute l'exactitude du terme, un passionné. Est-il catholique pratiquant? Je me garderai bien d'affirmer une chose que rien dans la pièce n'indique; mais s'il ne pratique pas encore la religion, voyez avec quel enthousiasme il admire les vrais dévots :

Et comme je ne vois nul genre de héros
Qui soient plus à priser que les parfaits dévots,
Aucune cho-e au monde et plus noble et plus belle
Que la sainte ferveur d'un véritable zèle...

Et dites si cet enthousiasme n'autorise pas à lui attribuer un autre sentiment : le désir de leur ressembler.

Les preuves de ce que j'avance sont nombreuses; j'ai cité, au début de ce paragraphe, des vers dont je retiens un hémistiche (le dernier du troisième vers), car il me fournit une démonstration, à mon avis, saisissante. Qui oserait dire que l'amour de Cléante pour les vrais dévots est

platonique et de spéculation pour ainsi dire, quand vous l'entendez affirmer que tout homme doit non seulement admirer les vrais dévots, mais encore imiter leur exemple, « les suivre à la trace »? Ce petit membre de phrase, en apparence insignifiant, cette rapide incidente que l'on pourrait qualifier de phrase de remplissage, et que, le plus souvent, l'interprète croit n'avoir pas besoin de détacher et de mettre en relief, est, vous le voyez, d'une importance décisive. Ces quelques mots précisent et élargissent à la fois le caractère de Cléante; ils sont écrasants pour ceux qui prétendent que ce personnage est « un insipide rabâcheur de froides maximes ». Si, vous inspirant de la pensée de Molière, vous soulignez dans votre diction ce trait de caractère et beaucoup d'autres semblables, vous faites mieux que de bien dire, vous laissez à la pièce son juste équilibre.

Deuxième exemple.

Hénoch dit : Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle !
Bâtissons une ville, avec sa citadelle,
Bâtissons une ville, et nous la fermerons.....

Pourquoi l'auteur fait-il dire deux fois à Hénoch (il s'agit ici, vous l'avez reconnu, d'un passage de la *Conscience*), « bâtissons une ville »? Oh! mon Dieu! répondra-t-on; pourquoi? pour-

quoi? Vous voilà bien encore, cherchant des intentions partout. Il n'y a pas, dans cette redite, d'idée particulière. Tout au plus, si vous y tenez, accorderai-je qu'il faut indiquer la gradation, et marquer le second « bâtissons une ville » d'une accentuation plus ferme que le premier.

S'il en était ainsi, la répétition du mot n'en serait pas moins une faiblesse de style. — Eh bien ! soit, c'est une faiblesse de style, si vous le voulez absolument. — Mais non, c'est précisément ce que je ne veux pas. Cette répétition d'une idée déjà énoncée, faiblesse apparente de style, m'éclaire sur le caractère particulier d'Hénoch. — Jubal, le précédent personnage mis en scène par l'auteur, vient d'agir avec la jactance qui est la qualité distinctive des esprits médiocres, il a « crié » :

Je saurai bien construire une barrière.

Il construit sa barrière et elle ne sert à rien du tout. Survient Hénoch, esprit plus posé, plus réfléchi, plus méditatif. Il se ramasse en lui-même et cherche une combinaison meilleure que celle de Jubal. Mais cette combinaison ne naît pas du premier coup dans son esprit. Elle se fait, pour ainsi dire, par pièces et par morceaux, chaque nouvel effort d'esprit amenant un nouveau supplément de pensée. Il faut donc que je sente, dans le ton d'Hénoch, l'incohérence d'une mé-

ditation laborieuse, et le second « bâtissons une ville » qui, selon moi, doit être dit du bout des lèvres, articulé à peine, et dans le mouvement machinal d'un homme qui ne pense pas au mot qu'il dit, mais cherche une idée lente à venir, ce second « bâtissons une ville », dis-je, m'est infiniment précieux pour marquer cette intention.

En adoptant cette interprétation, j'ai l'avantage de faire disparaître une prétendue faute de style, et de bien marquer d'un trait particulier la physionomie d'un des principaux personnages qui gravitent autour de Caïn.

Troisième exemple.

Le député vint donc et fit cette harangue :
Romains, et vous, Sénat, *assis pour m'écouter.*

(La Fontaine, *le Paysan du Danube.*)

On se rappelle que, précédemment, j'ai promis de montrer le sens profond, caractéristique et saisissant de ce petit membre de phrase, si inutile, si insignifiant en apparence.

Quand on questionne les élèves sur le sens possible à donner aux mots que j'ai soulignés, les uns vous disent simplement qu'il fallait au poète une rime au mot : « assister », mot qui termine le vers suivant et qu'il a mis tout bonnement : « assis pour m'écouter, » afin d'avoir sa rime.

Si vous ne vous contentez pas de cette réponse

et que vous pressiez un peu l'élève, il vous dira, par exemple, qu'il y a une intention à mettre sur le mot *assis* et qu'il faut dire ce petit bout de phrase avec l'accent du reproche : « Comment! Sénateurs, vous êtes assis et me laissez debout? Je viens de loin et je suis vieux, vous pourriez bien m'offrir un siège ! »

Cette réponse m'a été faite. Et lorsque vous dites à l'élève : Ne serait-il pas possible de trouver l'intention dans les deux derniers mots: « pour m'écouter »? N'est-il pas tout naturel d'admettre que, si l'orateur demande qu'on l'écoute, c'est qu'apparemment on ne l'écoute pas? l'élève, le plus souvent, s'étonne, et, pour un peu, vous accuserait de subtilité. Quoi de plus simple cependant, de plus naturel, de plus naïf, que cette interprétation? Veuillez vous placer un instant dans la situation imaginée par le poète. Le Sénat est assemblé, un homme se présente; qu'est-ce que c'est que cet homme? La Fontaine décrit minutieusement sa physionomie, son allure, son costume; à le juger sur l'apparence, c'est un homme grotesque. Donc, sa vue provoque un mouvement d'hilarité. Dès ses premiers mots (qui sont plaisants eux-mêmes, car, pour parler au Sénat, il emploie une formule bizarre, et non les expressions consacrées), des rires éclatent, et lui, qui les entend fort bien, mais

qui, ayant fait par avance le sacrifice de sa vie, veut que les bourreaux écoutent jusqu'au bout la juste revendication des victimes, ne se trouble point, se retourne indigné vers les rieurs, et la fierté dans le regard, et l'indignation sur les lèvres, lance son mot sublime. Oh! la belle inflexion à trouver, pour cette petite phrase d'apparence si insignifiante, et comme ce superbe début pose tout de suite notre personnage! Et quelle admirable transition avec le vers suivant : « Je supplie avant tout les dieux de m'assister! » Je n'ai droit de compter sur aucun secours humain, pas même sur votre justice, pas même (votre insultant accueil me le prouve) sur le respect dû à l'homme qui vient plaider pour sa patrie, pour ses foyers : Je n'ai plus d'espoir et de recours que dans les dieux.

Il faut se faire d'ailleurs, chaque fois qu'on étudie, avec l'intention de le réciter, un discours quel qu'il soit, le simple et facile raisonnement suivant : Voyons! j'ai à faire parler tel orateur; mon premier soin est de bien me rendre compte du milieu dans lequel il a parlé et d'entrer, non seulement dans ses dispositions d'esprit à lui, mais encore dans les dispositions d'esprit de ceux qui l'écoutaient. Cet orateur n'a pas parlé dans le vide, il n'a pas parlé devant des momies. Tous es gens-là, qui recueillaient sa parole, avaient

leurs préjugés, leurs passions, et ces passions ont dû se manifester pendant le discours de l'orateur. Oui, je sais, je ne trouve pas trace de ces manifestations dans le livre, mais c'est là une lacune qu'il faut absolument que je comble, sous peine d'être impuissant à traduire. Telle phrase de ce discours est inexplicable, si elle n'est pas la réponse à l'interruption qui a dû se produire dans tel ou tel sens. Il faut donc qu'avec la plus grande naïveté possible, et en entrant bien et dans les dispositions d'esprit de l'auditoire et dans l'intention de l'orateur, le lecteur fasse un travail analogue à celui que font les sténographes dans nos assemblées, intercalant dans un discours, au fur et à mesure qu'ils se produisent, les divers mouvements d'approbation ou de désapprobation.

D'ailleurs le devoir d'un bon lecteur n'est pas seulement de faire valoir les beautés d'un ouvrage, mais aussi d'en masquer les faiblesses, et, à ce point de vue encore, vous devez essayer, traduisant un auteur, de donner un sens à tous les mots, à moins que vous n'ayez la preuve manifeste que tel membre de phrase est en réalité ce qu'il paraît être à première vue, une phrase de remplissage amenée par les besoins de la période ou de la rime.

Il faut évidemment dans le travail analytique

préparatoire, auquel tout bon lecteur est tenu de se livrer, beaucoup de bonne foi et de naïveté, et surtout nul désir de briller par une vaine subtilité. Je sais bien que, pour ma part, le jour où je m'apercevrais que je cède, dans la plus faible mesure, à cette dernière tendance, je prendrais le dégoût de ma profession et fermerais tous mes livres, de parti pris.

Ce n'est pas tout, ai-je dit en commençant ces observations, que de traduire avec une entière bonne foi l'auteur qu'on va interpréter; il convient aussi de le tenir pour impeccable, jusqu'à ce que la preuve du contraire ait été faite. Ah! il faut bien avouer qu'avec les auteurs de second ordre, votre illusion ne peut durer bien longtemps, vous serez assez vite forcé d'en rabattre de cette admiration trop exclusive; mais avec les vrais écrivains de génie, avec ceux qui joignent à l'originale grandeur de la pensée la souveraine maîtrise du style, vous n'avez rien à craindre; l'avantage leur reste toujours. Voici Molière par exemple; sans éprouver pour ce grand maître, modèle inimitable, un fétichisme enfantin, et qui ferait sourire, je me révolte quand on veut lui trouver des défauts; toujours je cherche à transformer en qualités les défaillances que quelques-uns signalent dans son style, et le plus souvent j'arrive au résultat souhaité. Veut-on me permettre

d'en citer un exemple? Il y a quelque temps paraissait une dissertation très savante dans laquelle on prenait à parti ce pauvre Molière, et l'on prétendait établir que, comme écrivain, même dans ses pièces les mieux mûries, et écrites à loisir, il laissait beaucoup à désirer. Et il y avait force arguments à l'appui de cette terrible critique; aucun d'eux ne supportait la discussion; je me trompe : il y en avait un qui me laissa quelque temps en suspens et dans un trouble d'esprit cruel. Ah! cette fois l'auteur de l'article paraissait bien avoir raison et je ne voyais pas du tout comment on pourrait justifier Molière du reproche qui lui était fait.

Voici le passage incriminé, comme on dit au Palais.

> Et, lors*que* j'ai voulu moi-même vous forcer
> A refuser l'hymen *qu'*on venait d'annoncer,
> *Qu'*est-ce *que* cette instance a dû vous faire entendre.
> *Que* l'intérêt *qu'*en vous on s'avise de prendre
> Et l'ennui *qu'*on aurait, *que* ce nœud *qu'*on résout
> Vint partager du moins un cœur *que* l'on veut tout

Dix « que » en six vers, dont trois dans le même vers, c'est un peu trop. Essayez de justifier cela. vous n'y parviendrez pas.

Tout le monde se rappelle où sont pris ces vers. Ils terminent la dernière tirade d'Elmire à Tartuffe au quatrième acte de la pièce. Ils accusent, nous dit-on, une incontestable faiblesse de

style. On n'a jamais écrit dans une pareille langue, c'est un épouvantable charabia. Et la pièce est de celles que Molière a eu tout le temps de polir et de repolir. Et vous voulez le poser en écrivain consommé! Qu'il soit maître de sa pensée, c'est possible, mais de son style, non pas; avez-vous dit?

Évidemment la phrase est ici plus qu'embarrassée; elle est, on ne peut le nier, lourde, pénible, presque incohérente; mais cet embarras, cette incohérence, sont choses voulues par Molière et destinées, par un trait de son génie, à traduire... quoi?... mais le trouble même et l'incohérence de la pensée du personnage qui parle. Quel est-il, ce personnage? Une brave et honnête femme, mise, par l'entêtement de son mari, dans la cruelle nécessité de feindre et de dire des douceurs à l'homme qu'elle méprise le plus. Mettez-vous à sa place, vous, Madame, qui ne tenez rien de plus bas que la feinte, et voyez si, en semblable situation, le trouble de votre esprit ne se traduirait pas par l'incohérence même de vos expressions; chacun de ces mots que vous cherchez, chacun de vos balbutiements décèle bien l'agitation de votre âme; votre pensée indécise se rattache à chacun de ces « que » comme à une planche de salut quelque noyé se rattacherait; il y a là harmonie et identité parfaites entre le

style et la pensée. Cette prétendue faute est une beauté véritable. Et voyez quelle lumière nouvelle cela jette sur le caractère d'Elmire, et quelle admirable concordance entre le passage qui nous occupe et les mots de son discours à Orgon dans la scène précédente :

... Épargnez votre femme. — Puisque j'y suis réduite.

On me dit qu'à propos de ce curieux passage le pour et le contre ont déjà été plaidés avec autorité; mais l'attaque ayant été tout récemment renouvelée, j'ai cru pouvoir renouveler la défense. Je l'ai fait d'ailleurs avec d'autant plus de liberté d'esprit que les pièces du premier procès me sont totalement inconnues.

Mais ce n'est pas assez de se faire une loi de l'admiration, de ne critiquer que lorsqu'il est impossible de faire autrement et de croire que tout dans l'auteur qu'on étudie a une valeur, une raison d'être plus ou moins facile à dégager, il faut aussi se méfier du sens apparent des mots. Tout le monde connaît la *Soirée perdue* d'Alfred de Musset. Dans la dernière partie de ce curieux et difficile récit se trouvent les vers suivants :

Et lorsque je la vis au seuil de la maison
S'enfuir, je m'aperçus que je l'avais suivie.

Prenez garde au danger caché dans le mot

s'enfuir; si vous le prenez dans son sens exact, si vous ne le traduisez pas, comme s'il y avait « disparaître », non seulement vous êtes à mille lieues de la pensée de l'auteur, mais vous trahissez indignement son intention ; vous mettez une idée choquante à la place d'un mouvement original et poétique. Relisez ce morceau, que j'aurais, tant il est connu, quelque scrupule à analyser longuement ; pénétrez-vous de cette autre idée si délicate que l'auteur a mise dans cette petite phrase du 34e vers : « qui ne s'en doutait guère », et vous saisirez facilement la justesse de la remarque que je viens de faire.

Dire qu'il faut se méfier du sens apparent des mots, ce n'est pas assez dire ; il faut affirmer, et c'est l'exacte vérité, que les mots ne sont rien. Les bonnes gens disent que c'est le ton qui fait la chanson ; on peut dire que, dans un grand nombre de cas, les mots n'ont pas, *en dessous*, le sens qu'ils ont *à la surface*. Les mêmes mots peuvent se prendre dans deux sens absolument différents. « Je vous aime » peut vouloir dire : je vous aime, mais cela peut vouloir dire aussi : je ne vous aime plus. On peut avoir à dire chaleureusement un mot froid, et froidement un mot passionné. Il faut donc (c'est presque puéril d'insister) tenir le mot pour rien, l'intention pour tout.

Ne croyez pas toutefois qu'il soit toujours facile de s'y reconnaître ; quand l'intention cachée sous le mot est nettement ironique, rien de mieux ; mais que de fois la confusion est possible !

Qu'on veuille bien se reporter à la citation que j'ai faite à la page 71 de cet ouvrage. On n'a jamais, je le crois, réuni en aussi peu de vers un aussi grand nombre d'expressions passionnées, trahissant, en apparence du moins, un dépit plus caractérisé, et l'on sait cependant (je me garderai bien de revenir sur cette preuve que je crois avoir faite) qu'il n'en est pas une seule qui ne doive être dite froidement.

Ce n'est donc dans aucune des expressions employées qu'il faut chercher ici l'intention de l'auteur ; ce qui nous aiderait plutôt à la trouver, cette intention, ce serait de remarquer le temps des verbes employés. Le personnage parle sans cesse au passé, d'un amour passé, d'une souffrance passée. Toute la question pour nous est donc de savoir si quelque chose en lui survit des impressions passées. Poser la question, c'est la résoudre. Le passé dont parle Clitandre est mort et bien mort ; comme il aime profondément et sérieusement ailleurs, il n'a ni le désir ni la volonté de raviver des cendres à tout jamais éteintes. Oui, c'est donc une petite remarque de grammaire qui, plutôt que les mots mêmes nous

mettrait ici sur la trace de l'intention juste. L'auteur a écrit « *consacrait* », « *j'ai souffert* ». Ce temps des verbes correspondant à l'état de l'âme, la conséquence en découle tout naturellement. Ceci défie l'objection et ne saurait être contredit.

Autre chose. Vous lisez dans Bossuet, au récit de la bataille de Rocroi, la phrase suivante : « *Et, sans pouvoir reculer, les deux généraux et les deux armées* SEMBLENT *avoir voulu se renfermer dans des bois et des marais, pour décider leur querelle, comme deux braves en champ clos.* »

Rien de plus bizarre, de plus inexplicable en apparence que cette expression : *semblent;* la tentation est forte de la déclarer inexacte et mal placée. Comment ! voilà, en face l'un de l'autre, deux hommes de premier mérite, et vous me dites qu'aucun de ces deux hommes n'a réellement su ce qu'il voulait ! J'ai bien envie de ne pas donner à ce mot « semblent » le sens qu'il paraît avoir. Veut-on qu'en effet j'aie l'air de considérer Condé et Mellos comme deux pantins majestueux dont quelque acteur, invisible et présent, tiendrait les fils ?

Eh ! mon Dieu ! c'est précisément là ce qu'a voulu Bossuet. Si grands que soient ces deux hommes, ils sont, non pas assurément des pantins, le mot serait injuste et malséant, mais des instru-

ments entre les mains d'une volonté plus forte que la leur, et cette volonté souveraine est celle de Dieu, qui, d'après Bossuet, est de sa personne en quelque sorte, au milieu de la bataille, et en dirige toutes les péripéties. C'est chose si nécessaire de se bien pénétrer de cette idée de l'orateur quand vous étudiez ce magnifique récit, qu'il serait inintelligible, si vous la perdiez un seul moment de vue. Aussi pour moi, quand je le fais étudier, j'insiste toujours pour que l'élève le fasse précéder de ce prélude qui l'explique : « Dieu avait choisi le duc d'Enghien pour défendre le Roi pendant son enfance. »

Et ce choix, dont parle l'orateur, notez bien que le duc en a conscience ; c'est parce que Condé sait à merveille qu'il n'est que l'ouvrier docile de ce Dieu entre les mains duquel il a remis sa cause, qu'il s'endort d'un sommeil paisible, à la veille de la bataille ; c'est encore avec la même conscience de sa prédestination qu'il se hâte de « rendre » à Dieu la gloire qu'on veut lui attribuer. Ce plan de bataille même, soumis pour la forme au conseil, c'est manifestement Dieu qui l'inspire. Quel est-il, ce plan ? Au point de vue de l'expérience humaine, on nous laisse presque entendre qu'il est absurde ; le prince, ne pouvant le justifier que par la victoire, répond à toutes les objections qui lui sont faites par ces simples mots :

« Menez-moi à Rocroi. » Jeanne aussi, également envoyée par Dieu, avait dit : « Menez-moi à Orléans. » Pour l'orateur chrétien ces faits sont du même ordre. Eh bien ! de même que Dieu a suggéré le plan, de même c'est lui qui choisit le champ de bataille. Il faut que la campagne soit terminée en un seul jour ; l'intérêt pressant de l'État et l'intérêt du Roi l'exigent ; la volonté active de Dieu agit providentiellement dans le sens des intérêts français ; quant aux deux généraux, ils « semblent » avoir choisi le champ de bataille. Vous voyez maintenant l'exactitude rigoureuse du mot qui tout à l'heure vous était inexplicable. Au lecteur appartient de faire sentir l'intention.

Je pourrais citer d'autres et de nombreux exemples de semblables difficultés, mais il faut savoir se limiter ; j'en citerai donc un dernier exemple, et ce sera tout.

Mon cœur n'a jamais pu, tant il est né sincère,
Même dans votre sœur, flatter leur caractère,
Et les femmes docteurs ne sont point de mon goût,
Je *consens* qu'une femme ait des clartés de tout,
Mais je ne lui veux pas la passion choquante
De se rendre savante, afin d'être savante,
Et j'aime que souvent, aux questions qu'on fait,
Elle sache ignorer les choses qu'elle sait.

Il faut se méfier, dans la tirade que je viens de transcrire, du mot que j'ai souligné : « *Je consens*. »

Si vous le dites avec l'intention que suppose habituellement ce mot, c'est-à-dire comme s'il y avait : « Je ne vois pas de mal à cela, » ou bien : « Je me résigne à cela, » vous dénaturez, selon moi, la pensée de l'auteur, vous lui faites dire tout autre chose que ce qu'il a voulu dire, vous changez absolument le caractère du personnage qu'il a voulu peindre. Il y a d'ailleurs un grand nombre d'écueils à éviter, quand on traduit cette scène. Le premier, c'est de faire, dans certains passages, parler Clitandre trop raisonnablement.

Au premier abord, il a bien l'air d'un homme posé, mettant en présence deux systèmes d'éducation féminine, et donnant à l'un la préférence sur l'autre. Mais ce n'est là que la surface. Au fond, il y a un amoureux en présence de sa fiancée ; et remarquez ce point, c'est que cette fiancée se trouve précisément être le type de la femme, telle que Clitandre veut qu'elle soit. Ce n'est donc point un personnage qui parlera, d'un ton plus ou moins dégagé, de deux systèmes d'éducation ; c'est un homme vivement épris qui fera indirectement une déclaration d'amour à Henriette. Il ne fait point autre chose, en effet, quand il dit qu'il consent qu'une femme ait des clartés de tout. Cette femme, il l'a devant les yeux, c'est à elle qu'il parle, c'est elle qu'il épousera tout à l'heure, et quand il lui dit : « je con-

sens, » il ne dit pas : je me résigne; il dit : je serais désolé si cela n'était pas.

Voilà donc un premier point établi, et un premier danger écarté; il va falloir dire d'un ton très tendre tous les vers où notre personnage parlera de la femme comme elle doit être, puisqu'ici ce personnage est un amoureux qui fait galamment à celle qu'il aime l'application de sa théorie. Oui, et j'y insiste, quand la pensée de Clitandre s'arrête sur l'épouse idéale, compagne intellectuelle de son mari, il ne raisonne pas sur une hypothèse, la réalité est devant lui, et c'est en homme passionné qu'il doit parler; voilà qui est entendu.

Reste un second danger. Lorsque, en regard de la femme aimable et parfaite, il place la femme agaçante, ridicule, l'insupportable bas-bleu, va-t-il se passionner également? Prenons bien garde. Ici, comme dans le premier cas, Clitandre a un modèle sous les yeux : c'est cette même Armande qui était là tout à l'heure et qui ne fait que sortir à peine.

Qu'y a-t-il donc à craindre?

C'est de faire parler notre personnage avec trop de chaleur et d'animation : si nous le voyons, en effet, s'échauffer le moins du monde en parlant des femmes savantes, n'aurons-nous pas tout lieu de croire qu'il est encore, bien qu'il s'en défende, sous le joug de l'une d'elles? Or l'indifférence qu'il éprouve pour Armande a pour première

conséquence de lui faire envisager plus froidement chez toutes les femmes les conséquences du pédantisme, puisque, par sa rupture avec la sœur d'Henriette, il est à tout jamais préservé du danger, disons plus, du malheur de vivre avec une pédante.

Ainsi, vous voyez que, dans cette curieuse scène, il faut dire froidement ce qui semble écrit dans un mouvement chaleureux, et chaleureusement ce qui semble écrit dans un mouvement froid.

Nous n'en avons toutefois pas encore fini avec cette scène, que nous aurons l'occasion d'étudier plus tard, mais à un autre point de vue, quand nous traiterons des mouvements.

Ce que je veux poser nettement et établir, me réservant d'en tirer les conséquences, c'est qu'au rebours de certaines interprétations il faut, dans cette scène, ne pas faire sentir le raisonneur, mais l'amoureux, dans tous les passages qui semblent de raisonnement; ne pas faire sentir l'amoureux, mais le raisonneur, dans tous les passages qui semblent de passion.

J'en ai fini avec la première remarque que je désirais faire, et j'en arrive au second point que j'ai à traiter.

DEUXIÈME POINT

TOUT ÉTANT CONTRASTE DANS LE STYLE TOUT DOIT ÊTRE CONTRASTE DANS LA DICTION

Les contrastes dans le style se présentent sous plusieurs formes.

Premièrement : Contrastes par ombre et lumière, ton narratif neutre, à côté du ton expressif.

Deuxièmement : Contrastes par colorations inverses ; deux tons lumineux à côté l'un de l'autre, mais en sens opposés, autrement dit deux tons expressifs, mais dans des sentiments différents : la joie à côté de la douleur, l'illusion à côté de la déception, l'orgueil à côté du dédain, etc., etc.

Deux colorations semblables à côté l'une de l'autre ne sont pas possibles. Plutôt que de commettre une pareille faute, l'écrivain aimera mieux sacrifier la logique et la gradation naturelle des

sentiments. J'en trouve un exemple dans le chef-d'œuvre de Florian : *le Lapin et la Sarcelle.*

LE LAPIN ET LA SARCELLE

Unis dès leurs jeunes ans
D'une amitié fraternelle,
Un lapin, une sarcelle
Vivaient heureux et contents
Le terrier du lapin était sur la lisière
D'un parc bordé d'une rivière.
Soir et matin nos bons amis,
Profitant de ce voisinage,
Tantôt au bord de l'eau, tantôt sous le feuillage,
L'un chez l'autre étaient réunis.
Là, prenant leurs repas, se contant des nouvelles,
Ils n'en trouvaient point de plus belles
Que de se répéter qu'ils s'aimeraient toujours.
Ce sujet revenait sans cesse en leurs discours,
Tout était en commun, plaisir, chagrin, souffrance;
Ce qui manquait à l'un, l'autre le regrettait.
Si l'un avait du mal, son ami le sentait.
Si d'un bien, au contraire, il goûtait l'espérance,
Tous deux en jouissaient d'avance.
Tel était leur destin lorsqu'un jour, jour affreux,
Le lapin pour dîner venant chez la sarcelle
Ne la retrouve point. Inquiet : il l'appelle,
Personne ne répond à ses cris douloureux.....

Il m'en coûte de ne pas donner en entier ce délicieux récit; un des plus exquis à tous égards qui se puissent dire. J'y renvoie le lecteur; mais ce simple prélude va me fournir la démonstration que je poursuis.

Rien ne peut mieux enfoncer dans notre imagination l'idée d'une affection sans bornes que le vers suivant :

Tout était en commun, plaisir, chagrin, souffrance.

La gradation est, ici, naturelle et logique : on prouve mieux qu'on aime quelqu'un en partageant sa souffrance, qu'en étant de moitié dans ses plaisirs. Pourquoi donc l'auteur, qui, dans les vers qui suivent celui que je viens de citer, ne fait que redire, sous une autre forme, ce qu'il a dit précédemment, change-t-il complètement l'ordre des idées? Pourquoi, dans cette répétition de sa pensée, met-il la souffrance avant le plaisir?

Parce qu'avant d'être logicien, il est peintre et grand peintre, parce qu'ayant sur ces mots : « *lorsqu'un jour, jour affreux* », une impression de tristesse à produire, il ne peut mettre à côté de cette coloration une coloration de même espèce. J'ai la terreur sur *jour affreux,* je dois avoir la joie à côté.

Nous allons maintenant chercher, et nous trouverons sans peine de curieuses applications des deux espèces de contrastes que je signalais tout à l'heure.

Parmi les nombreuses définitions que l'on peut donner de l'art de bien dire, celle qui me paraît

la plus exacte et la plus complète est la suivante : bien dire, c'est dégager les contrastes du style et les traduire par la triple expression harmonisée de la voix, de la physionomie et du geste. Il faut donc, dans le travail analytique qui précède la traduction vocale d'un sentiment ou d'une idée, partir de ce point indiscutable, que le peintre et l'écrivain procèdent exactement de la même façon et subissent, qu'ils le veuillent ou non, pour première et inéluctable loi, plus forte que la logique même (je viens de le montrer avec le *Lapin et la Sarcelle*), la loi des oppositions de tons. Toute idée, destinée par l'auteur à frapper notre imagination, est comme serait un point lumineux dans un tableau. Vous devez donc trouver *nécessairement* à côté de ce point lumineux, soit une idée accessoire destinée à servir d'ombre à la première, soit un autre point lumineux, mais en sens inverse du premier, et dans une coloration formant un contraste absolu avec la première. On dit d'un écrivain qu'il colore, d'un peintre qu'il a du style. Ce rapprochement et cette comparaison entre l'art d'écrire et l'art de peindre ne sont pas de convention et de surface, ils tiennent à la nature même des choses et aux nombreuses analogies qui existent entre ces deux arts. Or, quand vous étudiez un auteur, vous voyez toujours se dégager nettement l'un des points du

contraste, mais le second vous échappe quelquefois. C'est à vous de partir de ce raisonnement très simple : J'aperçois ici tel effet voulu par l'auteur, dans tel sentiment ; il veut que je produise une impression de joie par exemple, voilà qui est bien établi pour mon esprit. Eh bien ! je dois trouver, *il faut* que je trouve à côté : 1° soit un membre de phrase indifférent, que je vais dire du ton le plus insignifiant possible et avec la voix la plus inexpressive qu'il se pourra (ombre à côté de la lumière) ; 2° soit une autre idée, un autre sentiment, en pleine lumière aussi, mais dans la tristesse, puisque le premier est dans la joie. Ce n'est pas assez d'affirmer, il faut prouver et je prouve. Je vais d'abord chercher quelques exemples de la première espèce de contraste que j'ai indiqué : l'ombre à côté de la lumière.

Mais je voudrais auparavant dissiper une équivoque. Je serai quelquefois amené à employer, comme équivalent à ton neutre, ton narratif ; il faut s'entendre. Dire ton narratif ne veut pas nécessairement dire ton inexpressif. La narration peut être action ou description, auxquels cas elle doit être colorée.

Dès que son fiancé fut parti pour la guerre,
Sans larmes dans les yeux ni désespoir vulgaire,
Irène de Granfief, la noble et pure enfant,
Revêtit les habits qu'elle avait au couvent :

La robe noire avec l'étroite pèlerine
Et la petite croix d'argent sur la poitrine,
Elle ôta ses bijoux, ferma son piano
Et, gardant seulement à son doigt cet anneau
Seul souvenir du soir de printemps, où, ravie,
Au vicomte Roger elle engagea sa vie,
Aveugle à ce qu'on fait, et sourde à ce qu'on dit,
Près du foyer, stoïque et pâle, elle attendit.
Roger, dès qu'il connut la première défaite,
Comme un heureux qu'on trouble au milieu d'une fête
Soupira, mais agit en homme brave et prompt...

(*La Veillée*, FRANÇOIS COPPÉE.)

Avant d'indiquer comment, à mon sens, doit être dit le dernier des vers cités, je voudrais faire, en passant, à propos des trois premiers, une remarque qui n'est pas sans importance. Chaque fois (et c'est ici le cas) que vous trouvez entre deux sujets une série de qualificatifs dont l'attribution pourrait se faire indifféremment à l'un ou à l'autre de ces sujets, il faut avoir grand soin, par un changement de ton des plus marqués, d'empêcher qu'une confusion puisse se faire dans l'esprit de l'auditeur. Ainsi le second des vers cités se rapportant non pas au fiancé, mais à Irène, le devoir du lecteur est de changer complètement le ton après le premier vers et d'indiquer, par ce changement de ton, qu'il n'y a pas de rapport entre ce vers et le vers suivant. Un autre exemple d'une difficulté semblable me vient à l'esprit.

Rappelez-vous le début de la *Conscience* de Victor Hugo :

> Lorsqu'avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
> Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
> Caïn se fut enfui de devant Jéhovah...

Vous voyez sans peine la confusion qu'une diction incorrecte pourrait produire, si, à la fin du premier vers, on ne marquait pas, en baissant ou en relevant la voix d'un demi-ton, que le qualificatif « échevelé ». qui commence le second vers, se rapporte, non pas aux enfants, mais à Caïn.

Je reviens maintenant au dernier vers que j'ai cité tout à l'heure :

> Soupira, mais agit en homme brave et prompt.

J'ai, dans ce vers, à marquer la lutte qui s'engage dans le cœur de Roger entre l'amour et le devoir. Il aura d'autant plus de mérite à faire son devoir qu'il aura plus longtemps combattu sa passion. Au moment où je prononce le mot « soupira », il faut qu'on pense, tant je dois mettre de déchirement dans ce mot, qu'il ne va pas partir; le revirement dans le sens du patriotisme se produit après, entre le mot « soupira » et le mot suivant « mais ».

Autre exemple d'une narration qui doit être action :

> ..... Ce discours *ébranla* le cœur
> De notre imprudent voyageur,

Ces vers (on le reconnaît) sont dans les *Deux Pigeons* de La Fontaine. Il m'est impossible de les dire d'un ton simple, libre et dégagé. J'ai une action à peindre sur le mot « ébranla ». Ici encore, c'est une lutte entre deux sentiments contraires : partirai-je? ne partirai-je pas? Il faut que la lutte soit longue, il faut que la tentation de rester soit forte, car il est nécessaire (je le montrerai plus tard) qu'après son départ le voyageur reste intéressant.

Quand la narration est à la fois action et description, c'est plus que jamais le cas de recourir au ton expressif.

Voici un passage de Bossuet où vous avez à décrire les péripéties d'un combat. Ici, le doute n'est pas possible : l'obligation de colorer est impérieuse.

Pendant qu'avec un air assuré, Condé s'avance pour recevoir la parole de ces braves gens, — ceux-ci, toujours en garde, craignent la surprise de quelque nouvelle attaque, — leur effroyable décharge met les nôtres en furie, on ne voit plus que carnage, le sang enivre le soldat, — jusqu'à ce que le grand prince, — qui ne put voir égorger ces lions comme de timides brebis, — calma les courages émus, et joignit au plaisir de vaincre celui de pardonner. (*Oraison funèbre du prince de Condé.*)

Il faut que tout en nous (inflexion, attitude, physionomie) peigne la confiance et l'abandon dans le premier membre de phrase; ensuite, par

un revirement subit et complet, la défiance et le soupçon dans le second; puis, tout à coup, ce ne sont plus des sentiments qu'il faut traduire, il faut se laisser entraîner dans un mouvement irrésistible, donner la sensation d'une fusillade à bout portant, d'un égorgement à outrance; et enfin, suspendre instantanément ce mouvement, rendre sensible cette foudroyante intervention de Condé arrêtant l'effusion du sang (c'est l'équivalent du *Quos ego* de Virgile); à peine engagé dans ce mouvement nouveau, le quitter un instant pour s'émouvoir avec le prince sur le sort des victimes, et le reprendre pour terminer, en faisant sentir, par une décadence progressive de la voix, la diminution progressive de la lutte jusqu'à son apaisement complet.

On ne contestera pas que ce récit ne contienne toutes ces diverses phases d'un même drame, et qu'il faille colorer avec vigueur. Il convient toutefois de tenir compte ici, dans une très large mesure, et du lieu dans lequel ce récit a été fait, et du caractère de l'orateur.

Au reste, pour triompher sans peine de toutes ces difficultés, il suffit au lecteur d'y regarder d'un peu près, et d'aller chercher la réalité sous les apparences.

Il peut se rencontrer telle partie narrative qui, à ne regarder que la surface, a un relief considé-

rable, et que pourtant votre devoir est d'éteindre. Il y a tel autre fragment de narration auprès duquel vous passerez indifférent; cela n'a l'air de rien : observez mieux et vous allez trouver là peut-être tout un trait de caractère. Faisons même une remarque qui présente quelque intérêt et formulons-la, comme une règle de diction dont il est mauvais de se départir. Toutes les fois que les idées ou les sentiments, traduits dans la partie narrative, vont trouver dans un dialogue ou dans les réflexions en langage direct qui suivent immédiatement ce récit, une expression identique, le devoir du lecteur, l'auteur eût-il rassemblé comme à plaisir sur la narration toutes les expressions les plus colorées et les plus fortes, le devoir du lecteur, dis-je, est de neutraliser absolument cette partie narrative et de réserver pour le dialogue ou les réflexions directes toute l'intensité de la traduction. Cette règle découle de la loi déjà connue, à savoir que deux colorations semblables à côté l'une de l'autre se nuisant réciproquement, il faut non seulement éteindre, mais annihiler l'une des deux au profit de l'autre. Soyons fidèles à notre habitude : cherchons des preuves.

De mille soins divers l'alouette agitée
S'en va chercher pâture, avertit ses enfants

D'être toujours au guet et faire sentinelle
Si le possesseur de ces champs
Vient avecque son fils, comme il viendra, dit-elle :
ÉCOUTEZ BIEN; selon ce qu'il dira
Chacun de nous décampera.

(*L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ.*
LA FONTAINE, livre IV, fable 22.)

Toute l'intention et tout l'effet de ce passage portent sur « écoutez bien » ; rassemblez sur ce mot tout l'effet de la traduction; étudiez-vous à le bien dire dans le sentiment juste; dans cette seule inflexion faites-moi comprendre toutes les préoccupations de cette tendre mère, toute la minutieuse insistance de ses recommandations, mais ne mettez aucune expression sur les mots de la période narrative : « avertit ses enfants d'être toujours au guet et faire sentinelle ».

Autre preuve :

. . . . L'oiseau
S'approchant du bord vit sur l'eau
Des tanches qui sortaient du fond de ces demeures.
Le mets ne lui plut pas; il s'attendait à mieux
Et montrait un goût dédaigneux
Comme le rat du bon Horace.
« Moi! des tanches! dit-il, moi, héron, que je fasse
Une si pauvre chère? Eh! pour qui me prend-on? »

(LA FONTAINE, *le Héron*, livre VII, fable 4.)

Pour des raisons semblables à celles précédemment données, supprimez à dessein toute intention sur ces mots de la période narrative : « le

mets ne lui plut pas, il s'attendait à mieux, et montrait un goût dédaigneux, comme le rat du bon Horace. » Qu'avez-vous besoin de peindre en disant ces vers, puisque votre personnage va parler et exprimer directement son sentiment de dédain? Votre intérêt est de réserver votre coloration pour ce moment. Vous mettrez tout le mépris possible dans votre accent en prononçant « des tanches » et « une si pauvre chère », et vous n'aurez pas maladroitement escompté l'effet de cette coloration. L'expression portera coup, parce qu'elle sera inattendue.

Si le lecteur le permet, je donnerai un dernier exemple :

Lorsqu'avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au pied d'une montagne, en une grande plaine.
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine
Lui dirent : Couchons-nous sur la terre et dormons.
Caïn ne dormant pas songeait aux pieds des monts...

(*La Conscience,* VICTOR HUGO.)

Aucune expression sur « fatiguée », aucune encore sur « hors d'haleine »; toute l'intensité de la coloration doit porter sur « couchons-nous sur la terre et dormons ». Observez que vous avez deux choses à faire en disant ce dernier vers : 1° marquer une sensation physique : la fatigue; 2° don-

ner l'impression morale de gens qui supplient avec ardeur, mais avec respect.

En un mot, la règle que j'ai posée est constante.

Cette digression terminée, revenons à la recherche annoncée des contrastes par oppositions d'ombre et de lumière.

CONTRASTES PAR OMBRE ET LUMIÈRE

Premier exemple.

... Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres
Il vit un œil tout grand ouvert dans les ténèbres
Et qui le regardait dans l'ombre fixement...
(*La Conscience.*)

Comme vous avez un effet de surprise sur ces mots : « il vit un œil », vous devez dire « ayant levé la tête » d'un ton indifférent. C'est le mouvement machinal d'un homme qui ne prévoit nullement l'impression douloureuse qu'il va ressentir. J'ai dit effet de surprise et non de terreur. C'est la première fois que Caïn voit l'œil; il n'est qu'étonné tout d'abord, il sera terrifié plus tard.

C'est le même récit que nous poursuivons :

Deuxième exemple.

... Je suis trop près, dit-il avec un tremblement.
Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,
Et se remit à fuir sinistre dans l'espace.

Il marcha trente jours, il marcha trente nuits.
Il allait muet, pâle, et frémissant aux bruits,
Furtif, sans regarder derrière lui; sans trêve,
Sans repos, sans sommeil. *Il atteignit la grève*
Des mers dans le pays qui fut depuis Assur.
Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr...

« Il atteignit la grève des mers dans le pays qui fut depuis Assur » est un point d'ombre destiné à faire ressortir la forte coloration qui précède et la forte coloration qui suit. Sans nuire à la composition de ce fragment, l'auteur pouvait supprimer cette touche d'ombre. Nous aurions eu un contraste plus saisissant par coloration inverse : après un mouvement de terreur, une détente dans un mouvement de confiance. L'auteur ne l'a pas voulu.

C'est à nous, dans ce difficile passage, de discipliner notre voix de telle sorte qu'elle puisse passer rapidement d'abord du ton expressif au ton neutre, ensuite du ton neutre au ton expressif.

Troisième exemple.

Il est nuit, la cabane est pauvre, mais bien close.
Le logis est plein d'ombre et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.
Des filets de pêcheurs sont accrochés au mur;
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants;
Tout près un matelas s'étend sur de vieux bancs;

Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent.
La haute cheminée, où quelques flammes veillent,
Rougit le plafond sombre et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie, et songe et pâlit.
(*Les Pauvres Gens*, VICTOR HUGO.)

Je n'ai dans ce fragment de récit que deux choses qui m'intéressent. Je dois éprouver une impression de surprise heureuse, de doux attendrissement quand j'aperçois les enfants; une impression de sympathie et de pitié douloureuse quand j'aperçois la mère. Ce sont les deux points lumineux de ce tableau; tout le reste est secondaire et, sauf le vers où le poète nous parle « de quelque chose qui rayonne », tout le reste doit s'estomper dans une teinte grise, qui devient presque incolore sur les deux vers :

Tout près un matelas s'étend sur de vieux bancs
La haute cheminée où quelques flammes veillent...

Je pourrais grossir démesurément cet ouvrage en citant et en commentant des exemples de cette nature, car il s'en présente des milliers à ma pensée. Tenez, un entre autres. Dans le prélude précédemment cité de la fable : *le Lapin et la Sarcelle,* que sont les deux vers suivants :

Le terrier du lapin était sur la lisière
D'un parc bordé d'une rivière.

si ce n'est un point d'ombre entre deux vives lumières? Mais à quoi bon cet abus de citations?

La preuve que j'avais à cœur de faire me semblant faite, je passe à l'examen de la seconde grande espèce de contrastes, les contrastes par colorations opposées.

CONTRASTES PAR COLORATIONS INVERSES

Le récit du combat, au quatrième acte du *Cid*, va nous fournir le premier exemple d'un contraste par colorations opposées. Voici le fragment en question :

... J'allais, de tous côtés, encourager les nôtres;
Faire avancer les uns et soutenir les autres,
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour;
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.
Mais enfin, sa clarté montre notre avantage,
Le Maure voit sa perte, et perd soudain courage;
Et, voyant un renfort qui nous vient secourir,
L'ardeur de vaincre cède à la peur de mourir...

Rodrigue, ai-je besoin de le dire, doit retrouver, en racontant la bataille, les impressions qu'il a éprouvées au moment de l'action. Or quelles sont-elles, ces impressions? Dans le premier des vers soulignés, c'est une immense angoisse; c'est une immense joie dans le second. Vous imaginez-vous la situation d'esprit de ce jeune héros, risquant, sans ordre, dans une aventure, les meilleurs des soldats du roi, et se demandant si le succès va justifier sa témérité? Aussi, quelle dou-

loureuse et cruelle incertitude, pendant les dernières péripéties de cette lutte dans l'obscurité!

... Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour...

Mais enfin, le soleil se lève, et en éclairant le champ de bataille, dissipe en Rodrigue toute inquiétude et la change en ivresse.

Mais enfin, sa clarté montre notre avantage.

Que ce vers est admirable à dire! qu'il est sonore, éclatant! Mais vous aurez beau le bien dire isolément, il perdra la plus grande partie de son effet si, dans le vers précédent, vous n'avez pas traduit le sentiment opposé avec une égale intensité d'expression.

Je passe de Córneille à Musset, du *Cid* à *la Soirée perdue*.

Enfoncé que j'étais dans cette rêverie,
Çà et là, toutefois lorgnant la galerie,
Je vis que devant moi se balançait gaiement,
Sous une tresse noire, un cou svelte et charmant...

Nous rencontrons ici un contraste assez délicat à dégager. Certes, nous voyons bien que nous avons à éprouver et à produire une vive impression de plaisir sur : « je vis que devant moi... », cela, c'est l'évidence même. Mais le point opposé du contraste, où est-il? Il est, il doit être dans l'idée exprimée par le vers précédent. Ayant une impression de plaisir sur : « je vis... » je dois

trouver une impression d'ennui sur « lorgnant la galerie ». Et je l'y trouve en effet, sans avoir besoin de chercher longtemps, — Maintenant, si vous jugez que je vais trop loin (et pour ma part je ne le crois pas) en demandant une impression d'ennui sur : « lorgnant la galerie » comme si vous complétiez ainsi l'idée « et n'y apercevant que de vulgaires et disgracieux visages », vous accorderez tout au moins que l'auteur a sous-entendu, après : « lorgnant la galerie », ces mots : « d'un mouvement machinal et indifférent ». Et cette concession, que vous ne pouvez vous dispenser de me faire, me suffira. L'effet du contraste sera moins vif, mais l'impression de plaisir n'en aura pas moins trouvé, dans l'idée du vers précédent, comme une sorte de repoussoir précieux.

Il y a là, encore, dans ce célèbre morceau, un passage que j'ai rarement entendu dire à ma satisfaction, parce que les interprètes n'y marquent pas, d'un trait assez accusé, le contraste qui m'y semble contenu, c'est le suivant :

... Et je me demandais : Est-ce assez d'admirer?
Est-ce assez de venir un soir, par *aventure*,
D'entendre au fond de l'âme un cri de la nature,
D'essuyer une larme, et de partir *ainsi*,
Quoiqu'on fasse d'ailleurs, sans en prendre souci?

Il y a dans ces quelques vers tout un petit drame intéressant. On ne sait que faire, on est

grognon, on a, le soir, une heure à tuer; on passe par hasard sous les galeries du Théâtre-Français ; voyons ! que joue-t-on aujourd'hui ? *Le Misanthrope*? Cela n'est pas bien amusant. Entrons tout de même. Et voilà que cette pièce. qu'on croyait connaître, vous paraît nouvelle ! Et voilà qu'elle éveille en vous une émotion extraordinaire «... d'essuyer une larme... » Puis, l'on sort du spectacle comme on y était entré : ennuyé, indifférent, « et de partir *ainsi*... » Et l'on oublie de se demander s'il n'y a point, dans la leçon qui se dégage de cette œuvre si forte, quelque profit à tirer pour la direction de sa vie, et l'on ne fait pas, de cette émotion salutaire que l'on vient d'éprouver, le principe, le point de départ d'un changement de conduite.

Ce simple petit commentaire, fait avec toute la naïveté possible, n'accuse-t-il pas le contraste voulu par l'auteur? Et le lecteur n'est-il pas impardonnable qui éteint l'idée contenue dans « essuyer une larme » en ne marquant pas d'un relief vigoureux l'idée qui précède et l'idée qui suit?

Notre Molière va nous fournir un autre exemple d'un contraste par colorations opposées.

... Et comme je ne vois nul genre de héros
Qui soient plus à priser que les parfaits dévots,
Aucune chose au monde et plus noble et plus belle
Que la sainte ferveur d'un véritable zèle,

Aussi ne vois-je rien qui soit plus odieux
Que le dehors plâtré d'un zèle spécieux...

C'est Cléante qui parle et vous voyez les deux courants de sentiments auxquels il obéit; c'est un enthousiasme sincère et grandissant jusqu'à ces mots : « véritable zèle »; c'est plus qu'une indignation méprisante, c'est le ton de la guerre déclarée à partir de : « aussi ne vois-je rien... » J'ai dit tout à l'heure : « courants de sentiments », et je tiens que c'est le mot juste. Cléante ne raisonne pas, il sent. Ce ne sont pas des idées qu'il rapproche, ce sont des personnages différents qu'il voit; il s'incline avec un respect ému devant les uns; il prend un fouet et fouaille à bras raccourcis les autres.

Voulez-vous que nous cherchions un curieux exemple de contraste dans un fragment de récit emprunté à l'un des plus célèbres et des plus justement aimés parmi nos poètes modernes, je veux parler de François Coppée?

Voici un passage de la *Veillée :*

.... Irène, tous les jours, à l'heure où le piéton
Descendait, sac au dos, la route du canton,
Le regardait venir, assise à la fenêtre!
Et quand il s'éloignait sans déposer la lettre,
Elle étouffait un long sanglot, et c'était tout...

Dans ce passage, on ne voit pas tout d'abord s'accuser le contraste très nettement. Tant

mieux! C'est tout ce qu'il y a de plus charmant pour l'interprète quand les auteurs lui laissent quelque chose à trouver. Il faut remercier tous ceux qui vous donnent l'occasion de faire un petit travail intellectuel.

Dans le fragment cité, il y a une chose que je vois très bien, c'est l'effet à produire sur le dernier vers :

Elle étouffait un long sanglot, et c'était tout...

Quelle est la cause de ce sanglot? C'est la déception soufferte. Quel est le sentiment qu'implique nécessairement la déception? C'est l'illusion.

L'auteur exige donc de moi qu'en disant : « le regardait venir », j'exprime l'idée d'une vive espérance. Tant que le facteur rural n'a pas passé la grille du château, Irène, qui le voit venir de loin, se dit : « Aujourd'hui, il a la lettre, j'en suis sûre, mon pressentiment ne me trompe pas! » Vous décuplez l'effet du sanglot, vous décuplez l'effet de la force morale qui permet à la jeune fille de l'étouffer au fond d'elle-même, si, dans ce seul vers, quelque peu banal en apparence :

Le regardait venir, assise à la fenêtre.....

vous donnez, comme l'auteur me paraît l'avoir voulu, l'impression d'une espérance presque aussi forte qu'une certitude.

Où est le contraste dans cette phrase de Bossuet, nous parlant du prince de Condé :

A la nuit qu'il fallut passer en présence de l'ennemi, comme un vigilant capitaine, il reposa le dernier, mais jamais il ne reposa plus paisiblement.

Il va sans dire qu'il ne s'agit pas du premier membre de phrase, où nous ne trouvons que la froide énonciation d'un fait : je parle des deux réflexions qui suivent. Quelle est, des deux idées exprimées, celle qui tient le plus au cœur de l'écrivain et sur laquelle il veut que notre esprit s'arrête? Manifestement la seconde. Ce serait en effet une complète méprise que d'insister beaucoup sur la première remarque; il est clair que Bossuet désire qu'elle soit un peu sacrifiée; elle ne signale, en effet, chez Condé, qu'une qualité d'un ordre secondaire, et qui n'est point de nature à le singulariser. C'est le mérite de l'homme de reposer le dernier, c'est le mérite du chrétien qui se sent dans la main et sous la protection de Dieu de reposer paisiblement. Donc, pas d'inflexion admirative sur ces mots : « comme un vigilant capitaine, il reposa le dernier. » Le qualificatif *vigilant* pourrait être considéré comme une expression de valeur : je l'éteins volontairement. Il faut qu'il y ait dans votre inflexion ceci : c'est le mérite de tout bon capitaine de

reposer le dernier! Ce qu'il y a d'admirable, c'est de dormir paisiblement à la veille d'une bataille dont on a pris seul la responsabilité, et qui doit décider des destinées d'un grand pays.

Vous rencontrerez parfois des contrastes qu'il vous sera difficile de faire rentrer absolument dans une des deux catégories précédemment indiquées. J'en voudrais citer deux.

... La femme est au logis, cousant les vieilles toiles,
Remmaillant les filets, préparant l'hameçon,
Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson,
Puis, *priant Dieu* sitôt que les cinq enfants dorment...

(*Les Pauvres Gens*, V. HUGO.

... Donnez, afin que Dieu, qui dote les familles,
Donne à vos fils la force et la grâce à vos filles;
Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit;
Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges;
Afin d'être meilleurs, afin de voir les anges
Passer dans vos rêves la nuit.

(*Pour les Pauvres*, V. HUGO.)

Il est clair que, dans la première citation, l'énonciation des soins du ménage, dans la seconde, l'énonciation des biens matériels, ne sont rien à côté de la prière et de la richesse morale. « *Priant Dieu, — Afin d'être meilleurs,* » voilà incontestablement les points lumineux. Un ton d'indifférence complète, avant d'arriver à ces deux idées, ne serait toutefois pas admissible. C'est une nuance

délicate à saisir. Il y a là une gradation à ménager. C'est bien de surveiller l'âtre, c'est mieux de prier Dieu. C'est bien d'avoir en abondance la vigne et le blé ; c'est mieux d'être riche en vertus. J'ai dit tout à l'heure : une gradation à ménager. Le mot n'est pas tout à fait juste, car il n'y a, à proprement parler, gradation que lorsqu'il y a relation entre les idées. Or, dans la seconde citation surtout, cette relation n'existe pas. Il est même nécessaire, pour que la dernière idée exprimée soit traduite avec justesse, que l'interprète, après le vers :

Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges...

prenne un temps assez long, indique une rupture complète de la pensée, et exprime l'idée contenue dans ces mots : « *afin d'être meilleurs*, » comme s'il y avait : voilà l'essentiel, car la richesse matérielle dont je parlais tout à l'heure est bien peu de chose et ne compte guère.

Une fois les contrastes bien dégagés, une remarque importante à faire est la suivante :

La plus forte intensité à donner à la première coloration est au point précis où l'évolution va se produire en sens inverse. En d'autres termes, j'ai à suivre tel courant de sentiment; il part de tel point et va jusqu'à tel autre ; c'est au point même où se produit la bifurcation que je dois concen-

trer tout l'effort de l'expression, et cela avec le respect absolu de l'intention de l'auteur, mais quelquefois aussi avec le plus complet mépris pour les mots qu'il emploie. Nous allons trouver une preuve frappante de la justesse de cette remarque dans le prélude d'une poésie célèbre de Victor Hugo :

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
Quand partout alentour de vos pas vous voyez
Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres,
Candélabres ardents, cercle étoilé des lustres,
Et la danse, et la joie au front des conviés;

Tandis qu'un timbre d'or sonnant dans vos demeures
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures,
Oh! songez-vous parfois que, de faim dévoré,
Peut-être un indigent dans les carrefours sombres
S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres
Aux vitres du salon doré...

(*Pour les Pauvres.*)

Remarquez d'abord qu'au lieu de prendre un temps à la fin de la première strophe, vous devez ne respirer qu'à peine, car en dépit d'une ponctuation défectueuse, la fin de la première strophe n'indique qu'un arrêt apparent et non pas un arrêt réel.

Le changement de mouvement se fait avant : « Oh! songez-vous... » Sur ce mot l'impression change; c'est une impression de tristesse, je dirai presque de remords qui succède au plaisir. Mais

depuis le premier vers du morceau, jusqu'à « *la voix grave des heures* », ces derniers mots compris, votre ton doit être celui qui peint une joie grandissante. Vous suivez un courant de gaieté, vous n'avez pas autre chose à faire qu'à me donner l'impression de gens qui savourent avec insouciance, pour parler comme Lamartine, « les rapides délices des plus beaux de leurs jours » ; chaque vers nouveau renchérit sur le précédent et « *la voix grave des heures* » est encore dans le mouvement gai. Vous ne contesteriez pas ce que j'affirme, si l'auteur avait écrit : « vous change la voix grave des heures en joyeux chant. » Or qu'importe la tournure que les nécessités du vers lui ont fait donner à sa phrase ? L'idée contenue dans le vers en question est gaie, n'est-ce pas ? Il faut donc dire gaiement le vers entier, y compris les expressions sérieuses qu'il renferme.

Mais nous traiterons plus à fond ce point, quand nous en serons à notre quatrième remarque.

Revenons aux contrastes.

Supposez qu'un auteur veuille produire à tel endroit un effet de terreur, quelle devra être sa préoccupation ? De prendre grand soin de détendre auparavant notre esprit. Il n'aura garde d'y manquer, en effet, en plaçant à côté du mouvement de terreur un sentiment plus adouci, parfois même une idée de comédie. Ne vous récriez

pas, cela est vrai non seulement dans le drame moderne, où le rire côtoie à chaque instant les larmes, mais même dans les plus sombres tragédies.

Deux exemples au hasard :

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit;
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée:
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté;
Même elle avait encore cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
Pour réparer des ans l'irréparable outrage :
« Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi,
« Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
« Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille. »

(*Athalie*, acte II, scène v.)

J'ai manifestement un effet de terreur sur le mot « tremble ». Racine m'a mis à dessein une intention de comédie à côté. Quelle est la traduction libre des trois vers qui précèdent le mot « *tremble* » ? La voici : *Pourquoi avait-elle recours à cet éclat emprunté qui rendait plus sensibles les outrages du temps?*

Il est bien évident qu'il serait absurde de faire rire en disant ces trois vers; mais il est nécessaire, pour les bien dire, de se rendre compte de l'intention de comédie qui y est cachée. Je vais plus loin, je ne serais nullement effarouché, pour ma

part, de voir l'artiste, par la façon dont elle dirait le vers qui précède le mot « *tremble* », m'amener, moi, spectateur, à sourire dans l'âme, tandis que je suis très choqué par la façon solennelle, dramatique et lugubre, dont ce vers est dit habituellement.

Autre exemple :

On ne voit pas deux fois le rivage des morts,
Seigneur ; puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un Dieu *vous* le renvoie :
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.

(*Phèdre*, acte II, scène v.)

A l'idée émise par le naïf Hippolyte que Thésée pourrait bien revenir :

Le ciel peut à *nos* pleurs accorder son retour,

Phèdre est prise d'une peur folle, et c'est sous le coup de la peur qu'elle dit ces vers dont la traduction pourrait être : Ah ! mon Dieu ! quelle idée avez-vous là ! Thésée est peut-être toujours votre père, mais il n'est plus mon époux. D'ailleurs, l'enfer le tient bien et ne le *lâchera* pas. Le mot est dans Racine.

Insensée serait l'actrice qui ferait rire en disant cela ; plus insensée serait celle qui ne s'inspirerait pas de l'intention de comédie contenue dans ces vers, car alors elle ne peut les dire qu'à faux et dans un détestable mouvement.

Vous le voyez, les contrastes sont partout; quand ils ne sont pas dans les idées ou dans les sentiments, ils sont dans les sonorités, dans les rythmes.

1° Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port;
Tant à nous voir marcher en si bon équipage
Les plus épouvantés reprenaient de courage.
J'en cache les deux tiers aussitôt qu'arrivés
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés.

(*Le Cid.*)

Depuis « *nous partîmes* », jusqu'à : « *j'en cache* », c'est un mouvement rapide, c'est une sonorité éclatante. J'ai à donner l'impression d'une troupe en marche, n'ayant aucune raison de garder le silence, mais s'excitant au contraire par des chants patriotiques. Depuis « *j'en cache* » jusqu'à « nous nous levons alors » (ces mots seront le point de départ d'un nouveau mouvement très caractérisé), c'est une sonorité voilée.

J'ai à donner l'impression de gens qui pousseront tout à l'heure des cris formidables à un signal convenu, mais à qui l'on enjoint pour le moment de se taire, et qui se font violence pour obéir à l'ordre qu'ils reçoivent.

2° La nuit, quand l'homme dort, quand l'esprit rêve, à [l'heure
Où l'on entend gémir, comme une voix qui pleure,

dre et à sentir. Cela c'est une opinion. Elle est plus ou moins facile à défendre; mais elle est celle d'un certain nombre de gens. Il peut, par exemple, déplaire à telle personne qui se fait lire son journal par son secrétaire, uniquement pour s'éviter la fatigue matérielle de la lecture que ce secrétaire mette des intentions et des nuances variées dans cette lecture. J'aime mieux, dira cette personne, que mon lecteur ne mette pas du tout d'intentions que d'en mettre de mauvaises, ce qui arriverait presque fatalement dans une lecture improvisée; je ne veux, ajoutera-t-elle, que la reproduction exacte des mots; c'est à moi de prendre parti pour les idées, de juger les arguments; une diction trop variée (je supplie le lecteur de ne pas m'attribuer ce raisonnement : je ne fais que le reproduire), une diction trop variée pourrait, de la part d'un inférieur, être désobligeante, inflexion équivalant à interprétation. Ne prenons cette boutade que pour ce qu'elle vaut; mais disons pourtant qu'il faut tenir compte de l'opinion de certaines personnes, et, dans des cas particuliers, admettre une lecture totalement inexpressive. Je l'admets d'ailleurs d'autant mieux, cette lecture-là, que je l'enseigne tous les jours. Avant de faire de mes él[illegible] lecteurs expressifs, j'ai souci d'en faire [illegible]urs corrects. Loin de dédaigner la le[illegible]diction

TROISIÈME POINT

HARMONISER LE LANGAGE DE LA VOIX AVEC LE LANGAGE DE LA PHYSIONOMIE ET AVEC LE LANGAGE DU GESTE.

Quand on récite, ou même simplement quand on lit, c'est tout ou rien : ou il faut mettre l'intention tout entière, ou il ne faut mettre aucune intention. Oui, je comprends très bien qu'on vienne dire : Ne mettez aucune intention dans une lecture. Lisez les mots nettement, lentement, avec la plus minutieuse exactitude, en ne laissant tomber aucune finale, en ponctuant bien, c'est-à-dire en respirant plus ou moins longtemps, suivant les divers signes de ponctuation, en marquant les sens suspendus, ou les sens terminés. Quant à l'idée, quant au sentiment, cela ne vous regarde pas. C'est à celui qui écoute à compren-

dre et à sentir. Cela c'est une opinion. Elle est plus ou moins facile à défendre; mais elle est celle d'un certain nombre de gens. Il peut, par exemple, déplaire à telle personne qui se fait lire son journal par son secrétaire, uniquement pour s'éviter la fatigue matérielle de la lecture que ce secrétaire mette des intentions et des nuances variées dans cette lecture. J'aime mieux, dira cette personne, que mon lecteur ne mette pas du tout d'intentions que d'en mettre de mauvaises, ce qui arriverait presque fatalement dans une lecture improvisée; je ne veux, ajoutera-t-elle, que la reproduction exacte des mots; c'est à moi de prendre parti pour les idées, de juger les arguments; une diction trop variée (je supplie le lecteur de ne pas m'attribuer ce raisonnement : je ne fais que le reproduire), une diction trop variée pourrait, de la part d'un inférieur, être désobligeante, inflexion équivalant à interprétation. Ne prenons cette boutade que pour ce qu'elle vaut; mais disons pourtant qu'il faut tenir compte de l'opinion de certaines personnes, et, dans des cas particuliers, admettre une lecture totalement inexpressive. Je l'admets d'ailleurs d'autant mieux, cette lecture-là, que je l'enseigne tous les jours. Avant de faire de mes élèves des lecteurs expressifs, j'ai souci d'en faire des lecteurs corrects. Loin de dédaigner la lecture et la diction

correctes, j'en fais la condition, le prélude obligé de la lecture et de la diction expressives. Il ne me répugne pas le moins du monde d'entreprendre avec un commençant la besogne qu'il aurait dû faire, mais qu'il n'a pas faite avec son instituteur primaire. Mais j'avoue que, pour ma part, je serais désolé que les élèves s'en tinssent à ce résultat presque négatif. S'il se rencontrait un élève qui voulût absolument n'apprendre de moi que la lecture correcte, c'est bien : nous ferions ensemble, avec une patience et une abnégation réciproques, cette besogne insipide, et, la besogne finie, l'élève s'en irait. Mais j'avoue que j'en suis encore à connaître ces élèves-là. Je n'ai eu, grâce à Dieu, jusqu'à ce jour, affaire qu'à des élèves profondément pénétrés de cette vérité : qu'on ne sait pas plus dire lorsque l'on dit correctement, qu'on ne sait écrire lorsque l'on met l'orthographe ; qu'à des élèves à qui il aurait répugné d'être, en lisant, de simples machines à reproduire des mots, mais qui voulaient (avais-je le droit de les blâmer?) faire, en lisant, acte d'êtres intelligents. C'est, hélas! parce qu'il faut un effort d'esprit pour bien lire que beaucoup de gens, qui ne veulent pas ou ne peuvent pas faire cet effort d'esprit, s'en vont pérorant contre les dangers de la lecture expressive. A vrai dire, il n'y en a pas d'autre qui soit bonne et complète. Vous me

devez, en disant, et aussi en lisant, toute l'idée et l'indication exacte du sentiment. Je ne vous tiens pas quitte à moins. — Tout ce qu'on peut, tout ce qu'on *doit* dire, c'est que, la lecture étant à la diction ce qu'un dessin est à un tableau, vous devez amortir, en lisant, tout ce que, dans la diction, vous accusez dans un relief vigoureux. Expression vocale, expression de physionomie, tout doit, non pas s'éteindre, mais s'atténuer, s'estomper pour ainsi dire, quand vous lisez.

C'est surtout quand il s'agit de lecture qu'on peut dire que l'art consiste à économiser l'expression. — Précisons davantage. Dans une lecture improvisée, il est bon, il est prudent de s'en tenir à la simple correction. Il y a des lecteurs (j'en ai connu) qui, aux prises avec une page pour eux entièrement nouvelle, ont l'art néanmoins de traduire la pensée de l'auteur avec une singulière exactitude de nuances; ces lecteurs-là sont hors de cause; ils ont une faculté rare et précieuse qui tient en quelque sorte de la divination. Ce n'est pas un exemple que l'on puisse proposer.

Dans une lecture préparée, qui implique une assimilation plus ou moins complète de la pensée ou du sentiment de l'auteur, une expression modérée n'est pas seulement permise, elle est louable. — Enfin, il y a une troisième lecture, qui n'a de la lecture que l'apparence et dans laquelle toute

l'expression doit être donnée : c'est la lecture préparée d'un morceau trop long pour être appris par cœur. Vous n'avez en ce cas le livre à la main que comme une sûreté contre les défaillances de mémoire. En réalité, cette lecture est une récitation.

Pour traduire un sentiment ou une idée, le lecteur n'a que deux langages : le diseur en a trois. Le lecteur traduit par l'expression vocale et par le jeu de la physionomie : à ces deux premiers langages, le diseur ajoute le langage du geste. — Ce qui fait la différence profonde, radicale, de la lecture et de la diction, ce qui établit entre ces deux arts une ligne de démarcation absolue, c'est que vous ne devez pas *jouer* une lecture. Le geste, dans une lecture, vous est presque matériellement impossible, et d'ailleurs, sauf pour le cas de cette troisième lecture dont je parlais il y a un instant, formellement interdit.

Harmoniser, dans la diction, les trois langages de la voix, de la physionomie et du geste, les combiner si bien tous les trois qu'ils n'en fassent, en réalité, plus qu'un, c'est la perfection de l'art. Mais si, même dans une lecture, votre physionomie ne parle pas d'accord avec votre voix, autant vaudrait, mieux vaudrait même que votre voix ne parlât pas du tout. Imaginez l'effet déplorable que produirait un lecteur ou un diseur dont la voix traduirait la pensée ou le sentiment, pen-

dant que la physionomie ou bien resterait inerte, ou bien s'animerait en sens inverse de ce sentiment ou de cette pensée. Ce serait, on en conviendra, la plus grotesque des cacophonies, un concert où le violon jouerait : *Mon cœur soupire* pendant que la flûte jouerait : *Vive Henri IV!*

Si donc vous autorisez le lecteur à mettre dans sa lecture l'expression vocale, vous devez par cela même et par une conséquence rigoureuse, l'autoriser à y mettre l'expression de physionomie. La concordance doit être absolue et complète entre ces deux langages. Est-ce que l'on ne regarde pas le lecteur, en même temps qu'on l'écoute? Pourquoi voulez-vous refuser à un visage humain la faculté de s'émouvoir, par cette seule raison que celui qui le possède a un livre entre les mains? Comment! ces yeux, ce sourire, qui vont éclairer, dans la conversation, telle physionomie insignifiante, et peut-être donner du prix aux idées les plus banales, il va falloir les éteindre, quand il s'agira de traduire les idées les plus touchantes d'un Racine, les idées les plus gaies d'un Regnard! C'est insensé.

Je dirai toujours aux élèves : Ne craignez pas d'animer votre physionomie. Vous avez à dire : « Je suis triste »; avant d'entendre ce mot, je veux voir s'assombrir votre front. Vous avez à dire : « Je suis heureux; » faites en sorte que je

devine votre sentiment par le joyeux rayon, dont avant de parler vous aurez éclairé votre visage.

Et savez-vous la raison, plus forte à elle seule que toutes les autres, qui me fait exiger de tous mes élèves cette absolue sincérité, cette naïveté entière dans la traduction des sentiments et des idées par le jeu du visage? La voici : On se rappelle peut-être une remarque que j'ai faite dans la première partie de cet ouvrage, remarque que je n'ai pas cessé de trouver juste, mais qu'il est de mon devoir d'expliquer, car elle pourrait causer à certaines personnes un émoi très exagéré.

Vous avez à traduire un sentiment ou une idée : mille inflexions se présentent à vous, une seule est véritablement la bonne. Vous ne savez pas dire si vous ne trouvez pas cette inflexion-là. C'est en vérité effrayant, dira-t-on, et cela n'encourage guère à apprendre la diction; c'est s'effrayer à tort.

Est-ce qu'on doit être découragé de prendre une plume parce que l'on se sent impuissant à écrire comme Pascal ou comme Bossuet? Or les grands écrivains seuls trouvent toujours et aisément le mot propre, ce mot qui est le plus à notre portée, et auquel notre esprit, qui se contorsionne, ne pense souvent qu'après coup et quand il en a épuisé beaucoup d'autres.

Il faut, quand on écrit, avoir sans cesse les

maîtres sous les yeux, mais ne pas faire entre eux et soi des assimilations déplacées ou téméraires. Parce que l'on a cette conviction que tel modèle est inimitable, il ne faut pas moins s'efforcer de le rappeler. On ne l'atteindra pas peut-être : on courra du moins la chance de s'en rapprocher de plus en plus : c'est à cette ambition légitime, c'est à ce courage persévérant que nous devons, dans les lettres, une foule d'œuvres agréables ou charmantes.

Il en va de même pour la diction.

Si difficile que soit à trouver de prime abord la seule inflexion juste, il n'en faut pas moins persister à la chercher, et repousser l'une après l'autre toutes celles qui s'offrent d'abord à nous, et qui ne satisfont qu'imparfaitement notre esprit. Mais à quel signe la reconnaîtra-t-on, cette inflexion juste? A celui-ci, qui est infaillible : c'est que c'est la plus simple, la plus unie, celle en un mot qui est là, sous notre main, pour ainsi dire, et qui aurait dû se présenter la première. Le cri que doit nous arracher cette découverte de l'inflexion juste est le suivant : Comment! ce n'était que cela!

Eh bien! si vous annoncez par anticipation, dans le langage de la physionomie, le sentiment ou l'idée qu'un instant plus tard la parole va traduire, vous trouverez toujours et infailliblement,

pour ce sentiment ou pour cette idée, cette seule inflexion juste qu'il est si difficile de trouver d'une autre manière. N'est-ce pas un résultat merveilleux? Et le moyen est sûr. Seulement (je me hâte de le dire), c'est un moyen qu'il serait souvent téméraire d'indiquer à un commençant. De toutes les fausses hontes que l'élève éprouve au début, celle d'animer sa physionomie est la plus violente, la plus tenace. C'est donc au professeur à juger ici des dispositions de l'élève, à voir s'il est possible d'exiger de lui cette marche rapide, ou s'il n'est pas préférable de l'engager d'abord dans une voie plus lente, et de l'amener à trouver l'inflexion juste par l'un des moyens indiqués précédemment (IIe partie, 2e point). Mais si vous pouvez de suite recourir à ce moyen, je le répète, il est infaillible.

Je vous défie de ne pas exprimer avec la plus absolue perfection les deux sentiments contenus, par exemple, dans ces mots de la fable de La Fontaine qui a pour titre : *le Héron.*

Moi ! des tanches !...

Si vous avez pris le soin, avant de dire « moi », d'appeler sur vos lèvres le rire de la vanité satisfaite, et, avant de dire : « *des tanches* », d'éteindre ce rire, et de le remplacer sur votre visage par un mouvement dédaigneux de la bouche;

Si vous faites ce que je demande (et on peut toujours animer son visage), vous n'avez pas besoin de professeur pour vous souffler une inflexion : vous trouvez de vous-mêmes et toujours la meilleure.

Et voyez encore un second et considérable avantage que vous tirez de cette appropriation des deux langages dont je parle. Ne sortons pas de l'exemple cité.

Pour donner à votre physionomie les deux expressions si différentes de la vanité satisfaite et du dédain, vous êtes forcé de prendre un temps de repos; eh bien! c'est ce temps de repos qui va avoir pour résultat de vous empêcher de confondre en une seule deux idées absolument distinctes. Si vous ne prenez pas ce temps de repos, il y a cent à parier contre un que vous enchaînerez l'idée contenue dans le mot « moi » avec celle renfermée dans ces mots « des tanches », et alors, ou vous mettrez du dédain partout, ou vous mettrez partout de la joie vaniteuse. Dans les deux cas, vous aurez fait une faute grossière.

Reste l'étude du geste. C'est une des branches de l'art de dire qui relève de l'enseignement oral et de la pratique. Je ne vois pas bien comment on pourrait faire une théorie du geste.

Il ne saurait d'abord, cela va sans dire, en être question que pour le diseur.

Par cela que le geste est le plus expressif, le

plus coloré des trois langages dont nous disposons, il en découle la nécessité d'en user avec une extrême sobriété. Aucun geste ne doit être inutile et tout geste est inutile qui n'ajoute pas aux deux premiers langages, qui n'enfonce pas le sentiment ou l'idée dans l'imagination, qui, en un mot, ne fait pas image. La plupart des élèves s'imaginent qu'ils sont gauches quand ils ne gesticulent pas : c'est le contraire qui est vrai. D'autres s'imaginent qu'ayant les mouvements faciles et souples, ils peuvent, sans inconvénient, gesticuler beaucoup : c'est une grande erreur. Plus on multiplie les gestes, plus on les rend insignifiants. Pour harmonieux que soit un geste, s'il n'a pas sa raison d'être, s'il ne précise pas la pensée, s'il ne poétise pas le sentiment, il est mauvais.

Je tiens qu'aucune étude n'est nécessaire pour le geste qui vaut surtout par la spontanéité. Il faut toutefois bien s'entendre. Il est bon de s'habituer, par des exercices physiques, à avoir les mouvements libres et dégagés : au geste ensuite à partir de lui-même ; c'est l'esclave de la pensée il lui obéira d'autant mieux que rien en lui ne sera prémédité. Presque tous les commençants gesticulent mal ; le devoir du professeur est de réduire les gestes au strict minimum, et même, chez quelques élèves, de les supprimer provisoirement tout à fait, et de ne permettre progressi-

vement que tous ceux qui ont une signification définie, démonstratifs, s'il s'agit des idées, pittoresques, s'il s'agit des sentiments ou des images.

Prendre un professeur d'escrime ou de danse, faire de la gymnastique, se remettre entre les mains d'un professeur de maintien, bien qu'il y ait dans ces leçons de maintien un côté qui m'a toujours paru affecté et quelque peu ridicule, tout cela peut être utile, indispensable même à un élève.

Il y a pour tous ces exercices des maîtres spéciaux, très habiles, sous la direction desquels il ne faut point hésiter à se placer, afin d'assouplir tous les mouvements de notre corps, afin de bien marcher, de bien saluer, etc., etc... Mais, je ne saurais trop le répéter, c'est une étude à faire au préalable; dès que vous attaquez un morceau pour le dire, il faut cesser d'étudier votre geste. La première qualité du geste est d'être abandonné, spontané, mais, par-dessus tout, sobre et mesuré. Soyez à l'égard de votre geste comme un bon cavalier, à l'égard d'un cheval indocile. Tant qu'il n'en est pas maître, il le surveille incessamment il ne lui permet aucun écart; le jour où il l'a dompté, il ne s'en occupe pour ainsi dire plus, il le laisse aller, en quelque sorte, de lui-même.

QUATRIÈME POINT

NE TENIR COMPTE QUE DU MOUVEMENT; MÉPRIS DE LA PONCTUATION. — CHERCHER PARTOUT LA VIE, L'ACTION, LE DRAME. — REMARQUER QU'A CHAQUE MOUVEMENT PASSIONNEL CORRESPOND UN MOUVEMENT DE LA PÉRIODE, ET PAR SUITE UN MOUVEMENT RYTHMIQUE DE LA VOIX.

Qu'on ne se méprenne pas sur ma pensée : quand je dis qu'il faut mépriser la ponctuation, je ne veux parler que de la mauvaise, que de celle qui arrête un mouvement. Or, malheureusement, c'est presque toujours, même dans les éditions soignées et revues avec précaution, la mauvaise ponctuation qui prévaut. Ouvrez dix éditions de La Fontaine, et lisez, par exemple, le passage suivant de la fable des *Deux Pigeons :*

...L'air devenu serein, il part tout morfondu,
Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie;

Dans un champ, à l'écart, voit du blé répandu.
Voit un pigeon auprès : cela lui donne envie;
Il y vole, il est pris : ce blé couvrait d'un lacs
Les menteurs et traîtres appâts.
Le lacs était usé ; si bien que de son aile,
De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin :
Quelque plume y périt; et le pis du destin
Fut qu'un certain vautour à la serre cruelle
Vit notre malheureux, qui, traînant la ficelle
Et les morceaux du lacs qui l'avait attrapé,
Semblait un forçat échappé.
Le vautour s'en allait le lier, quand des nues
Fond à son tour un aigle aux ailes étendues.

J'ai ponctué avec un soin minutieux ce fragment de récit, tel qu'il est ponctué dans les meilleures éditions, et il est facile au lecteur de vérifier l'exactitude de la reproduction. Eh bien! cette ponctuation, juste à certains égards, est défectueuse à beaucoup d'autres ; et si vous vous réglez d'après elle, vous direz mal, en ce sens que vous irez contre les mouvements et que vous brouillerez des impressions qui doivent rester très distinctes.

Voulez-vous me permettre de reprendre ce même fragment et de le ponctuer à ma manière, qui naturellement me paraît meilleure? Voulez-vous me permettre en outre d'adopter un signe conventionnel quelconque, celui-ci par exemple : <—>, pour indiquer un changement de mouvement?

Je reprends le morceau :

...L'air devenu serein, il part tout morfondu,
Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie;
Dans un champ à l'écart voit du blé répandu,
Voit un pigeon auprès : cela lui donne envie,
Il y vole... <—>... il est pris, ce blé couvrait d'un lacs
    Les menteurs et traîtres appâts...
<—>... Le lacs était usé, si bien que de son aile,
De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin,
Quelque plume y périt... <—>... et le pis du destin
Fut qu'un certain vautour à la serre cruelle
Vit notre malheureux qui, traînant la ficelle
Et les morceaux du lacs qui l'avait attrapé,
    Semblait un forçat échappé,
Le vautour s'en allait le lier... <—>... quand des nues
Fond à son tour un aigle aux ailes étendues...

Vous le voyez, j'ai, dans ce fragment de récit, quatre changements de mouvements auxquels je dois tout subordonner. Toute ponctuation qui me gêne dans ces mouvements est inacceptable, et je la modifie.

La ponctuation après ces mots : « *cela lui donne envie* », est mauvaise. Je supprime sans hésiter le point et virgule, et je mets une virgule. Elle est détestable après ces mots : « *semblait un forçat échappé* » ; je n'en tiens aucun compte. Je supprime le point et je le remplace par une virgule. Cette virgule même, si l'on me demandait de la supprimer aussi, j'y consentirais sans difficulté.

Et si l'on me taxe d'audace, je vais me justifier très aisément.

Il va sans dire qu'en racontant les péripéties du voyage du pigeon, je dois m'intéresser au voyageur. Il a combattu longtemps avant de se décider à partir ;

> ... Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
> L'emportèrent *enfin*...

il n'est pas resté insensible aux supplications de son ami :

> ... Ce discours *ébranla* le cœur
> De notre imprudent voyageur.
> . . . .
> ... A ces mots, *en pleurant*, ils se dirent adieu.

Je dois donc trembler pour le voyageur, quand la chance est pour lui mauvaise, me réjouir lorsque le danger s'éloigne, lorsqu'une circonstance favorable se présente, lorsqu'un moyen de salut vient à s'offrir.

Dans la première partie du fragment cité qu'ai-je à faire? A partager tout naïvement l'illusion du voyageur. Ce sentiment va grandissant jusqu'à ce mot, et ce mot compris... *il y vole*. Avant de dire : « *il est pris,* » tout change ; c'est une déception cruelle succédant à un mirage trompeur.

Je suis ce nouveau mouvement jusqu'à ces

mots : « *le lacs était usé*, » mots que vous ne pourrez dire avec un accent juste qu'en les faisant précéder de cette réflexion mentale : Quel bonheur ! Tout redevient sombre à partir de « *et le pis du destin* ». Il faut dire ce mot *et* comme s'il y avait *mais*.

Cette impression de terreur que, dans ce passage, je dois éprouver et communiquer, se prolonge de plus en plus intense jusqu'au moment de l'apparition de l'aigle ; je n'ai à me préoccuper, dans mon débit, qu'à marquer cette gradation. Mon devoir est donc de suivre, sans presque reprendre haleine, ce mouvement de terreur jusqu'à ce qu'une évolution en sens contraire se présente à moi ; or ce revirement ne se produit qu'après ces mots : « *Le vautour s'en allait le lier*, » et tout de suite avant de prononcer ces autres paroles : « *Quand des nues fond à son tour un aigle aux ailes étendues.* »

Vous le voyez, dans l'exemple que je viens de citer (et beaucoup d'autres pourraient confirmer cette preuve) la ponctuation indique des arrêts apparents, elle n'indique pas des arrêts réels.

Un exemple encore :

Prenez, dans *les Femmes savantes,* la scène IIIe du Ier acte. Armande vient de sortir ; Clitandre et Henriette restent ensemble, et alors s'engage

cette adorable scène dont j'ai eu plus d'une fois l'occasion de parler.

Si vous faites étudier dans cette scène le rôle de Clitandre et que vous demandiez, par exemple, à votre élève où finit celle des tirades du rôle qui commence par ce vers :

Mon cœur n'a jamais pu, tant il est né sincère...

Votre élève vous regardera avec surprise, et vous répondra tout naturellement qu'elle finit avec le dernier vers de la tirade.

Vous lui direz alors cette chose très simple, mais qui l'étonnera tout d'abord, à savoir que l'arrêt apparent est là, en effet, mais que l'arrêt réel se trouve deux vers plus loin. C'est une erreur grossière, en effet, de croire qu'un personnage cesse de parler, parce que matériellement il ne dit plus rien. Si l'esprit de votre interlocuteur marche à l'unisson du vôtre, si cet interlocuteur continue votre pensée, s'il subit le mouvement que vous lui avez imprimé, c'est lui sans doute qui parle, mais c'est aussi vous qui continuez à parler.

Or, dans les deux premiers vers qui suivent la tirade de Clitandre, Henriette ne fait que prendre et continuer le mouvement de la pensée de son fiancé; elle ne revient à sa pensée propre que sur le troisième vers de cette tirade; le mouvement

(cela est manifeste) change avec l'idée exprimée dans ce vers :

Mais, comme sur ma mère il a grande puissance...

Donc, en réalité, et sans subtilité aucune, Clitandre parle encore après qu'il a cessé de parler.

En fiancée bien éprise, Henriette oublie ses préoccupations personnelles pour sentir et penser comme son fiancé. Oh oui ! lui dit-elle, subjuguée par le bon sens acerbe du jeune homme, oh ! oui, Trissotin est ridicule, vous le peignez sous les couleurs les plus frappantes.

Alors, répond Clitandre dans un jeu muet, à la bonne heure, nous voilà d'accord, vous ne me demandez plus de concessions impossibles, vous n'exigez plus que je fasse la cour à ce pied-plat.

Pardon, reprend Henriette,

Mais, comme sur ma mère il a grande puissance...

Imaginez ce qu'est cette scène jouée par des artistes qui ont la préoccupation de la dire selon ses vrais mouvements. Comme elle devient plus nourrie, plus substantielle, plus vivante ! C'est que, dans son sens large, la diction comprend tout. Bien dire une scène ou la bien jouer, c'est la même chose. On pourrait multiplier indéfiniment les exemples de cette nature, et ce n'est

pas l'envie qui me manque d'en citer encore quelques-uns, d'en trouver notamment de bien curieux dans ce rôle adorable de Junie, où le respect du sens littéral vous exposerait si souvent à de lourdes méprises, mais il faut savoir se borner et je m'en tiendrai à la dernière preuve que voici :

Reportons-nous à la scène IIIe de l'acte III de *Britannicus*. Burrhus et Agrippine sont en présence. On sait l'impression saisissante que produisait Mme Arnould-Plessy dans le rôle d'Agrippine, en lançant ce vers :

> Ah! l'on s'efforce en vain de me fermer la bouche!

Tout ce qu'elle avait amassé de colère et de dédain pendant le discours de Burrhus, toute cette émotion malaisément contenue, éclatait dans ce vers, et l'on voyait, dans son admirable physionomie, grandir peu à peu l'orage intérieur, et l'on devinait l'explosion avant qu'elle se fût produite.

Et pourquoi l'artiste rencontrait-elle, à cet endroit, un prodigieux effet de diction? Par cette raison très simple que si elle faisait du vers que j'ai cité le point de départ de la tirade écrite (et, à ce point de vue, l'apparence et la réalité sont d'accord), elle en faisait aussi (ce qui est contraire à l'apparence, mais d'accord avec la réalité) le point d'aboutissement d'une première tirade non

écrite, mais aussi intéressante que la seconde. Elle dédaignait, en un mot, les arrêts apparents, elle ne tenait compte que des arrêts réels.

Vous le voyez donc, ce qu'il faut dire et répéter sans cesse à l'élève, c'est ceci : La première chose à faire avant d'exécuter, c'est de décomposer le morceau que vous devez dire, en autant de fragments divers que ce morceau vous paraît comporter de mouvements différents. Pour faire d'une façon exacte la distribution des mouvements d'une scène, il faut se préoccuper moins peut-être de ce qui est écrit, que de ce que le texte suppose ou sous-entend. Il faut voir aussi (cela est très important) si la distribution que vous faites des mouvements auxquels tel personnage obéit, dans une scène, s'harmonise, se concilie bien avec les mouvements que doit subir l'interlocuteur. Qu'on me permette de m'arrêter ici quelques instants. De même que, pour bien comprendre le sens parfois ambigu et douteux de certaines phrases que l'on a à dire, il est bon (et si je ne craignais d'être trop long, j'aurais plaisir à faire cette démonstration) de se reporter à la réponse que vous fait votre interlocuteur, de même pour bien comprendre un personnage de théâtre, il est nécessaire d'entrer naïvement, non pas seulement dans les mouvements qu'il subit, mais encore dans les mouvements qu'il imprime. Au-

trement. vous tomberiez dans l'erreur que commet un commentateur quand il veut disserter sur le caractère d'un personnage de théâtre, en le faisant sortir du milieu dans lequel l'auteur l'a jeté, en l'isolant des autres personnages avec lesquels il se heurte dans la pièce. Je n'ai jamais beaucoup aimé les dissertations plus ou moins brillantes que l'on entreprend sur le caractère de tel ou tel personnage dramatique. Elles sont faites, le plus souvent, par des gens qui entendent peu de chose au théâtre, et pleines, par conséquent, de conclusions trop rigoureuses ou de faux aperçus. Et puis le grand défaut de ces analyses, c'est qu'elles sont presque toutes tentées en vue d'une thèse. Andromaque doit-elle, par exemple, être exclusivement épouse et mère? Et l'on cherche à répondre doctrinalement à cette question. Combien m'est indifférente cette belle rigueur de déductions!

Comme le caractère d'Andromaque n'est pas étudié en lui-même dans un traité de psychologie ou de morale, comme au contraire l'auteur a jeté ce personnage en plein courant d'une action dramatique, comme enfin Andromaque ne se remue pas toute seule dans la pièce, comme il y a, à côté d'elle, d'autres personnages qui s'agitent en divers sens, et dont les revirements de passion sont motivés par elle, je veux, il faut qu'elle parle

de telle sorte que son interlocuteur puisse se mouvoir moralement à côté d'elle.

Comment, par exemple, doit-elle dire ce vers :

... Mais il me faut tout perdre et toujours par vos coups !

A mon avis, sur un ton très adouci, avec l'intention suivante : « Vous dites que vous m'aimez, et vous passez votre temps à me faire souffrir. » Les personnes très intelligentes, très sympathiques, qui ont essayé d'établir qu'Andromaque ne fait jamais de concessions à Pyrrhus, vont se récrier et me reproduire toute la série de leurs arguments ; j'en apprécie l'ingéniosité, mais ils ne me touchent pas. La première condition d'une pièce de théâtre, c'est qu'elle soit jouable, et si Andromaque dit avec amertume et violence le vers en question, il n'y a plus de scène ; Pyrrhus ne peut pas dire ce qu'il a à dire. Je le prouve.

Le premier mouvement de Pyrrhus, quand il aperçoit Andromaque au premier acte, est un mouvement de joie et de confiance. Il va à elle, le sourire aux lèvres, l'espérance dans l'âme.

... Me cherchiez-vous, Madame ?
Un espoir si charmant me serait-il permis ?

Les premiers mots de la réponse d'Andromaque paralysent sa joie :

Oh ! non, je ne te cherchais pas ! J'allais pleurer avec mon fils, j'allais penser au mari que j'ai perdu.

Volte-face immédiate et *forcée* chez Pyrrhus. Son ton devient dur, sa parole de plus en plus menaçante jusqu'au moment où il porte ce coup violent :

Tous les Grecs demandent qu'il périsse.

Après cette réplique, il n'y a plus chez Andromaque qu'une mère affolée, qui supplie et qui pleure, et chez Pyrrhus qu'un amant qui se hâte d'essuyer les larmes qu'il a fait couler :

Madame, mes refus ont prévenu vos larmes.

« Si je viens d'être cruel, si je t'ai fait trembler pour ton fils, c'est que je voulais te punir de m'avoir mal accueilli tout à l'heure, quand j'arrivais à toi, le cœur débordant d'amour, mais maintenant tu me supplies, tu pleures ! Oh ! je ne peux pas voir cela ! sèche vite tes larmes ; je ferai tout pour toi : je t'adore. »

Pyrrhus a tout cela à dire dans ce vers :

Madame, mes refus ont prévenu vos larmes.

Et il ne peut pas (vous entendez bien !), il ne *peut* pas le dire, ce vers, si Andromaque n'a pas mis l'intention que j'indiquais tout à l'heure, dans le vers qui précède.

Mais il me faut tout perdre et toujours par vos coups.

Il n'y a pas de thèse qui résiste à cela! J'obéis ici à une nécessité scénique; c'est plus fort que tout.

Ainsi, cela est bien compris, vous devez dire à l'élève :

— Voici, bien isolées les unes des autres, les diverses impressions que vous devez éprouver et communiquer. Ne vous perdez pas au milieu de tous ces mouvements, et surtout, n'allez pas les confondre les uns avec les autres. Voyez le point initial et le point d'aboutissement de chacun d'eux, sans vous soucier des arrêts apparents, et dites-vous en outre ceci : Une fois que j'ai épuisé tel courant de sentiment, je dois marquer l'évolution qui se produit dans un autre sens; quand le sentiment, ou l'idée qui produit cette évolution, est marqué dans le texte, ma tâche est facile; mais c'est quelquefois en dehors de la pensée écrite, et, par suite, en dehors de l'expression vocale, que ce revirement doit se produire. Dans ce cas, c'est à moi de traduire, par la mimique, l'idée sous-entendue. Dans le cas plus fréquent où l'évolution se produit sur une idée exprimée, la chose à faire est bien simple et c'est la suivante : continuer le premier courant de sentiment un peu plus loin que le texte, et annoncer le sentiment nouveau par anticipation, c'est-à-dire avant de le traduire par

l'expression vocale. Prenez autant de temps que vous le voudrez entre deux mouvements; ce temps ne sera jamais froid, si, comme c'est votre devoir de le faire, vous l'occupez par un jeu muet.

On voit, de tout ce qui précède, que j'avais pleinement raison de dire : Ne prenez nul souci de la ponctuation qui contrarierait le mouvement juste de la pensée ou du sentiment. Un des plus sérieux obstacles à une bonne diction, c'est la ponctuation communément adoptée; il serait désirable qu'une réforme fût faite avec autorité dans le sens que j'indiquais tout à l'heure.

J'ai dit, on se le rappelle, que la vie, l'action, le drame, étaient partout; qu'il fallait les chercher et les trouver même dans les morceaux qui en paraissent le plus dénués, et je vais prouver mon assertion avec une pièce célèbre d'un admirable poète, avec les *Yeux* de Sully Prudhomme.

Quoique le morceau soit dans toutes les mémoires, qu'on me permette de le citer ici :

LES YEUX

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore;
Ils dorment au fond des tombeaux
Et le soleil se lève encore.

Les nuits, plus douces que les jours,
Ont enchanté des yeux sans nombre;
Les étoiles brillent toujours
Et les yeux se sont remplis d'ombre.

Oh ! qu'ils aient perdu le regard,
Non, non, cela n'est pas possible!
Ils se sont tournés quelque part,
Vers ce qu'on nomme l'invisible;

Et comme les astres penchants
Nous quittent, mais au ciel demeurent,
Les prunelles ont leurs couchants,
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent.

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Ouverts à quelque immense aurore
De l'autre côté des tombeaux,
Les yeux qu'on ferme voient encore.

Voici ces cinq strophes. Je dis qu'elles contiennent une action poignante, un drame intime, ayant des phases très diverses, et aboutissant, par une suite de péripéties dictinctes, à un dénouement logique. Sur le huitième vers du morceau, l'action s'engage. Le premier mouvement va jusqu'au premier mot du dixième vers, il comprend la première négation. Un second mouvement commence à partir de la seconde négation et se continue jusqu'à ces mots, et ces mots compris : *Les prunelles ont leurs couchants.* Le seizième vers constitue à lui seul un mouvement particulier et le point culminant du drame.

Dans la dernière strophe se trouve la conclusion, le dénouement.

L'abstraction pure est froide; si belle que soit une idée, si elle ne se matérialise pas, pour ainsi dire, si elle ne prend pas de la chair et des os, je passe indifférent. Ici, ce n'est pas seulement une rêverie d'une grande allure poétique; c'est la lutte d'un homme entre deux impulsions: le matérialisme et le spiritualisme. Vous voulez, vous, poète, aboutir au triomphe définitif de l'idée spiritualiste, mais pour que ce triomphe m'intéresse, il faut que cette idée ait été en péril; il faut donc que je trouve un choc entre ces deux courants d'idée, et l'auteur n'a pas manqué de marquer ce choc et d'en peindre nettement la violence.

Je l'ai dit, la première strophe et les trois premiers vers de la seconde sont de pure description poétique; ce n'est qu'un prélude que vous devez dire sans la moindre émotion, avec le seul souci de laisser à ces beaux vers ce qu'ils ont de rythmique et de pittoresque.

L'action s'engage sur le huitième vers.

Comment s'engage-t-elle? Supposons qu'il s'agit ici d'une pièce de théâtre. La toile se lève sur un cimetière. Un homme est là, dans une attitude pensive et douloureuse, debout devant une tombe récemment fermée et contenant les

restes d'un être chéri. Une question se pose à son esprit (c'est la première phase du drame) : Retrouverai-je cet être perdu? Répond-il de suite affirmativement? Pas le moins du monde. Le premier mouvement est le mouvement mauvais. Tout d'abord éclate à son oreille le ricanement de ce tentateur mystérieux que chacun porte en soi, et les réflexions suivantes se pressent, se heurtent dans son esprit : « Celui que j'ai aimé est bien là tout entier. Os et poussière, voilà tout ce qui reste de lui! C'est folie d'imaginer que tout ne finit pas avec la mort. L'âme est une invention tout au plus bonne à amuser les enfants. »

Oh! qu'ils aient perdu le regard,

Vous ne direz bien ce vers que si vous y remuez confusément toutes les idées que je viens d'essayer de préciser.

Non...

En prononçant ce premier mot du vers suivant, il faut pencher vers le doute, il faut dire ce premier *non*, presque comme s'il y avait *oui*; mais à peine cette lâcheté commise, il faut, avec une émotion extraordinaire et un dégoût profond pour la boue qui vous monte au visage, il faut, dis-je, remplir vos poumons d'un air plus sa-

lubre, et reprendre pied sur un terrain plus solide, mais en remarquant toutefois le chemin à parcourir depuis « ce n'est pas possible » jusqu'à « ce n'est pas vrai ». La gradation est très nette et très facile à marquer par la diction. C'est par un mouvement de cœur que vous échappez à l'obsession du néant, pour vous élancer vers la foi. Votre logique, ici, est la logique du sentiment qui a des certitudes bien plus grandes que celles de la raison. Vous devez dire : *cela n'est pas possible* comme s'il y avait : cela ne doit pas être vrai ; j'ai besoin de croire que cela n'est pas vrai, mais vous devez dire : « cela n'est pas vrai, » du ton de l'indignation la plus chaleureuse. Je le répète : c'est l'effet foudroyant du morceau ; tout aboutit là. Dans ces mots : *mais il n'est pas vrai qu'elles meurent,* il faut que j'entende ceci : « Vous mentez ! Vous voudriez me persuader que je ne suis qu'un tube digestif ouvert aux deux bouts. Je me redresse indigné, et selon le mot du grand Dominicain, j'écrase du talon cette canaille de doctrine. »

Le drame est fini. J'ai été du doute à l'affirmation, de l'erreur à la vérité ; mais cette vérité, maintenant je la possède, j'en jouis sans conteste, et elle me donne, pour récompense, une vue anticipée des jouissances éternelles.

La dernière strophe doit être dite du ton d'un

homme inspiré, en pleine extase spiritualiste. Je n'affirme plus seulement le vrai, je le vois et je le proclame avec une confiante sérénité, et avec le fier enthousiasme d'un homme qui a lutté pour en prendre possession.

Ce que je viens de faire pour ce beau morceau, je pourrais le répéter pour beaucoup d'autres du même genre, mais je craindrais de fatiguer le lecteur, et ma démonstration me semblant complète, je m'en tiens là.

Je n'insisterai pas beaucoup sur la dernière remarque que j'ai à faire, tant il me semble qu'elle est peu sujette à contestation.

La voix, dit-on communément, doit suivre le mouvement de la pensée. Votre âme est agitée dans un certain sens : elle va, par exemple, par une série de modulations logiques, d'une immense déception à une immense illusion; chaque parole est comme une des vagues de ce grand courant; le courant monte et la parole monte avec lui; il redescend, elle redescend de même; que l'allure de la phrase soit lente ou vive, la passion et la voix sont toujours d'accord.

Mais, comme je l'ai précédemment remarqué, un mouvement passionnel appelle un mouvement en sens contraire : c'est la condition même de la vie de l'âme que ce perpétuel flux et reflux; mais à la différence d'une force aveugle,

ce va-et-vient des passions a des mobiles déterminés.

Nous savons qu'à un moment donné, après avoir subi une impulsion dans un certain sens, nous en subirons une nouvelle en sens contraire de la première, mais chacun de ces revirements aura sa cause déterminante. D'où la nécessité de trouver des temps d'arrêt, ou, en d'autres termes, de suspendre les mouvements.

Ces temps d'arrêt, ces suspensions de mouvement sont les points lumineux dans le style. C'est au point d'intersection de deux mouvements que se rencontrent aussi les grands effets dans la diction.

L'idée ou le sentiment auquel aboutit un premier mouvement, l'idée ou le sentiment qui sert de point de départ à un nouveau mouvement, gardez-vous de les perdre dans un débit rapide, et rappelez-vous cette règle constante : « Il y a toujours un temps à prendre sur l'effet. »

Je termine et je résume tout ce que j'ai dit précédemment par cette simple remarque, bonne à méditer toutefois.

Dans tous les arts, l'originalité seule compte pour quelque chose.

Savoir écrire, c'est d'abord connaître sa langue; c'est ensuite et surtout avoir un style personnel.

Avoir un style personnel, c'est s'inspirer de tous les grands maîtres et n'en imiter aucun

On apprend donc sa langue, on n'apprend pas à avoir du style.

Savoir dire, c'est connaître les règles de la diction, mais c'est aussi avoir une diction originale.

Or, s'il est facile de comprendre et d'admettre qu'on puisse être original, dans une composition littéraire où vous traduisez vos idées personnelles, il est, au premier abord, plus difficile de comprendre comment on peut être vraiment original par sa manière de dire, puisque, en disant, vous ne faites que traduire les idées des autres.

Être original en diction ne veut pas dire du tout qu'il faut traduire les idées d'un auteur selon votre tournure particulière d'esprit, selon votre tempérament. Accorder cela, serait ouvrir la porte à toutes les folies.

En diction, ce qui, dans l'étude analytique préliminaire, dans cette première phase du travail où votre intelligence seule est en jeu, constitue l'originalité, c'est l'extrême naïveté dans la recherche des intentions. Prenez mille lecteurs. Ils ouvrent un volume; aussitôt ils regardent la pensée de l'écrivain comme une chose qui leur appartient et dont ils ont le droit de faire tout ce

qu'ils veulent. Plus cet écrivain est grand, plus il est connu, plus sa pensée a été interprétée de cent manières différentes et plus le lecteur nouveau, sous peine de déchoir, se croit obligé, oui, obligé pour son honneur de commentateur érudit et sagace, de trouver un autre sens, de faire saillir la pensée sous un aspect bien particulier, et l'on s'ingénie, et l'on se contorsionne, et la pensée du malheureux grand homme, qui n'est plus là pour se défendre, s'amoindrit, s'estompe, se recoquille, et sous les subtilités et les raffinements des commentateurs finit par disparaître, comme le soleil sous un amoncellement de nuages.

Mais qu'il survienne un diseur naïf, bien amoureux de son auteur, bien humble devant lui, et tout aussitôt la pensée renaîtra, et tout le monde criera à l'interprétation originale.

Voilà une première originalité permise au diseur en tant que traducteur de l'idée. Elle est, je le reconnais, un peu restreinte et de nature à ne pas satisfaire une ambition démesurée. Mais attendez ! le diseur va trouver dans un instant une compensation. S'il est forcément esclave dans la traduction des idées, s'il est esclave aussi dans la traduction des sentiments, en ce sens qu'il n'a pas le droit de traduire autre chose que ce que l'auteur a voulu exprimer, il peut être, il est sou-

vent original en ce sens que, par sa façon de dire, il donne presque toujours à l'idée ou au sentiment un développement et une intensité que l'auteur lui-même n'avait pas prévus. L'excellent diseur, qui, hélas! ne crée rien, a du moins, par un privilège de son art, la faculté de mieux voir souvent la pensée de l'auteur que l'auteur lui-même.

Ce diseur rare, doué de cette pénétrante analyse qui, comme une lumière violente, éclairera tous les coins et recoins d'une idée, n'ajoutera, si l'on veut, rien à la pensée de l'auteur, mais il en fera sortir tout ce qu'elle contient, tout ce que l'auteur y a jeté quelquefois confusément, quelquefois même inconsciemment. C'est bien déjà quelque chose. Mais attendez! nous arrivons à l'interprétation des sentiments, et ici, le domaine de l'interprète s'élargit encore. C'est surtout quand il s'agit des sentiments que les auteurs ont besoin d'être défendus. A la rigueur une idée se défendra toute seule, mais vous trahirez un auteur en ne donnant pas au sentiment qu'il a voulu exprimer toute l'intensité qu'il doit avoir.

Cette obligation imposée à l'interprète de pousser aussi loin qu'il peut l'intention expressive et, dans la traduction des sentiments, de mettre le meilleur de lui-même, tout son cœur, lui ouvre

un champ très vaste ; il serait bien exigeant s'il ne s'en contentait pas.

On voit, par tout ce qui précède, que le langage à tenir à un élève, au moment où il vient se placer sous votre direction, est celui-ci : « Pour bien dire, il vous faut, mon ami, un peu de science et beaucoup de naturel ; ces deux choses à la fois, sachez-le bien, car l'une d'elles ne vous servirait à rien sans l'autre. Vous commencerez par apprendre tout ce qui s'apprend. Gardez-vous de négliger ces premières études, car cette science que vous allez acquérir vous fournit seule l'infaillible moyen de tirer parti de vos qualités de nature, de leur faire produire tous les résultats que vous êtes en droit d'en attendre. — Mais n'oubliez pas qu'il y a plus et mieux à faire. Tout le monde a pour l'emphase une répugnance instinctive : vous devrez, vous, en avoir l'horreur. Tout le monde a le goût de la simplicité : vous devrez, vous, en avoir la passion. Enfin, vous ne vous contenterez pas d'être naturellement sensible ; vous n'éprouverez aucune honte puérile à montrer que vous l'êtes, et ce don précieux de la sensibilité, vous le cultiverez incessamment. Le feu intérieur, sans la science qui doit le régler, la science, sans la chaleur d'âme qui la vivifie, sont des qualités stériles. »

Donc, apprendre à fond tout ce qui peut s'ap-

prendre; cultiver sans relâche les dons qu'on a reçus; se montrer naïf et scrupuleux à la fois dans la recherche des intentions; sincère dans l'exécution : tout l'art est contenu dans ces quelques préceptes, et, pour les résumer dans un dernier conseil, il faudrait dire aux élèves : « Inspirez-vous de vos maîtres, ne les imitez jamais. »

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIERE PARTIE

LES PRINCIPES

§ Ier. — MÉCANISME. — CORRECTION

PREMIER POINT

DEUXIÈME POINT

TROISIÈME POINT

QUATRIÈME POINT

§ II. — DE L'EXPRESSION DANS LA DICTION

PREMIER POINT

DEUXIÈME PARTIE

LES APPLICATIONS

DEUXIEME POINT

TROISIÈME POINT

QUATRIÈME POINT

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 32193.